Literatura Comparada

Sandra Nitrini

2

CONCEITOS FUNDAMENTAIS

Quidquid recipitur, recipitur ad modum recipientis.

S. Tomás

PREÂMBULO

Vimos o panorama da trajetória da literatura comparada, consubstanciada sobretudo em três tendências - a francesa, a americana e a dos países do Leste europeu, ou inserida em sua tradição teórica - com premissas de ordem positivista, fenomenológica da obra literária e de dialética entre a sociedade e a literatura, respectivamente. Ainda neste panorama, tivemos a oportunidade de acompanhar discussões sobre a especificidade desta disciplina no campo dos estudos literários. Questão essa ainda irresolvida em termos de um consenso geral.

Por mais amplo que se desenhe seu campo de estudos, no entanto, e por mais variadas que sejam as opiniões de especialistas sobre o objeto, o método e a finalidade da literatura comparada, uma questão medular congrega todas as discussões em torno do conceito

de influência. Seja para afirmá-la, seja para negá-la, seja para transformá-la, seja para substituí-la por um novo conceito, como o da "intertextualidade", seja para renová-la dentro do contexto da teoria da estética da recepção.

Como indica o título deste capítulo, serão tratados apenas alguns conceitos fundamentais, problematizados no decorrer da história da teoria literária e no seu aproveitamento pela literatura comparada, com o intuito de trazer a discussão travada em torno deles e de mostrar diferentes caminhos que foram e, eventualmente, poderão ser seguidos de acordo com a concepção teórica de cada estudioso.

Conceitos como paródia, paráfrase, plágio e outros de grande interesse para a literatura comparada não serão contemplados, aqui, tendo em vista que o objetivo desta parte não consiste em aprofundar toda a questão referente à imitação, mas tão-somente em rastrear as distinções entre os conceitos de imitação e de influência, tais como foram colocados em manuais de literatura comparada e em comunicações proferidas no âmbito dos congressos da Associação Internacional de Literatura Comparada. Na esteira de tais conceitos aparece, inevitavelmente, o de originalidade. Com este último, encerra-se o núcleo tradicional de conceitos da literatura comparada, diretamente ligados à problemática da criação literária.

Também são direcionadas pelo olhar comparatista as apresentações neste capítulo das teorias da estética da recepção e da intertextualidade. Não se encontrarão, aqui, exposições destas teorias fundamentadas em ampla bibliografia, mas, sobretudo, reproduções de posicionamentos de comparatistas quanto às suas contribuições para a renovação da literatura comparada na década de 1970.

Cabe, portanto, ao leitor defrontar-se com este capítulo como um espaço para esclarecimento de alguns conceitos e como um elo intermediário entre "Percursos Históricos e Teóricos" e "Literatura Comparada no Brasil".

INFLUÊNCIA, IMITAÇÃO E ORIGINALIDADE

Dentre os estudiosos filiados à literatura comparada tradicional, sobressai-se Cionarescu pela clareza com que deslinda o emaranha-

do de conceitos como "influência" e "imitação", apesar de seu aspecto esquemático e, conseqüentemente, simplificador e polêmico. Começarei expondo suas idéias[1].

O conceito de influência tem duas acepções diferentes. A primeira, a mais corrente, é a que indica a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor. O estudo da influência de Goethe na França, por exemplo, compreende um capítulo dedicado às traduções francesas de sua obra, como outros sobre as imitações, os contatos pessoais, as críticas e os estudos publicados na França sobre o autor. Nesse caso, pode-se admitir que a influência de Goethe é o mesmo que o total das relações de contato que se pode assinalar entre Goethe e a literatura francesa.

A segunda acepção é de ordem qualitativa. Influência é o "resultado artístico autônomo de uma relação de contato"[2], entendendo-se por contato o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor. A expressão "resultado autônomo" refere-se a uma obra literária produzida com a mesma independência e com os mesmos procedimentos difíceis de analisar, mas fáceis de se reconhecer intuitivamente, da obra literária em geral, ostentando personalidade própria, representando a arte literária e as demais características próprias de seu autor, mas na qual se reconhecem, ao mesmo tempo, num grau que pode variar consideravelmente, os indícios de contato entre seu autor e um outro, ou vários outros.

Até certo ponto, a influência pode confundir-se com a imitação, assim como, em sua outra acepção, confundia-se em parte com a difusão. Nesse caso, o matiz que diferencia as duas noções é que a imitação refere-se a detalhes materiais como a traços de composição, a episódios, a procedimentos, ou tropos bem determinados, enquanto a influência denuncia a presença de uma transmissão menos material, mais difícil de se apontar, "cujo resultado é uma modificação da *forma mentis* e da visão artística e ideológica do receptor"[3]. A imitação é um contato localizado e circunscrito, enquanto a influência é uma aquisição fundamental que modifica a própria personalidade artísti-

1. Cf. Cionarescu, 1964 e 1966.

2. Cionarescu, *op. cit.,* 1964, p. 92.

3. *Idem,* p. 93.

ca do escritor. A influência distingue-se da tradução que se identifica a si mesma, e da imitação, que se reconhece por um simples cotejo de textos. Devem-se assinalar, aqui, os riscos da excessiva simplifica-. ção de Cionarescu ao tratar de uma possível diferenciação entre os conceitos de "imitação" e "influência", no âmbito da literatura comparada, sobretudo se tivermos em mente a história do conceito de "imitação", que ele próprio tem o cuidado de considerar, embora, também, esquematicamente.

Cionarescu aponta quatro sentidos para "imitação". O primeiro se refere à *mimesis,* imitação da natureza como fonte de arte. Cabe aqui explicitar, com a ajuda de Haskell M. Block[4], que imitação, no sentido amplo de imitação da natureza, refere-se ao padrão uniforme ou universal da experiência como norma de arte, situando-se na tradição platônica. Esta imitação não é a representação de uma ação, mas a idealização de uma experiência geral ou comum, de acordo com a prática dos antigos e com a visão do escritor que é própria de seu tempo. Assim concebida, a imitação supõe seleção e transposição, mais do que mera reprodução[5].

O segundo sentido vincula-se à retórica do Renascimento que aconselhou a imitação dos grandes autores antigos, de acordo com princípios e procedimentos que fazem quase sempre uma espécie de adaptação aos cânones e às formas e ao estado de espírito contemporâneos, aos gêneros literários em vigor. Esta segunda acepção, entretanto, não vigorou de modo tão límpido e tranqüilo, como nos faz crer a classificação de Cionarescu.

Convém não perdermos de vista a história do conceito de "imitação", e lembrarmos que no Renascimento ocorreu uma confusão entre poética e retórica, confusão esta que perdurou nos séculos XVII e XVIII. Os comentadores renascentistas, comprometidos com a verdade literal, a exortação moral e as necessidades de um público específico, fundamentaram-se, sem rigor, em Aristóteles. Os cânones de verossimilhança e probabilidade ficaram sujeitos a reivindicações

4. Block, 1966. Para este comparatista americano, o conceito de imitação deve ser estudado de um ponto de vista histórico, como uma corporificação de uma variedade de normas e hipóteses, às vezes sem nenhuma relação, outras, totalmente contraditórias entre si.

5. Block, *op. cit.*, 1966, p. 705.

contemporâneas, tendo-se apagado a distinção entre poética e história. A noção de imitação de Platão, como uma cópia literal da realidade externa, levou os críticos renascentistas a darem mais importância ao objeto de imitação e ao grau de conformidade entre obra e modelo do que à estrutura artística da obra. Deste modo, a teoria de imitação de Platão como reflexo colidiu com a da *Poética* de Aristóteles, nesse período em que o conceito de imitação foi usado para descrever a experiência literária. Foi uma ironia que a noção literal de imitação (conformidade entre a obra e o modelo), tão combatida por Aristóteles em sua *Poética,* tenha servido como uma importante fonte de deformação desse conceito durante e depois do Renascimento[6]. De modo que a segunda acepção de imitação proposta por Cionarescu não reinou sozinha, tendo de conviver com aquela que priorizava não a adaptação, mas a conformidade entre a obra e o modelo, o que veio a ser prejudicial para a concepção de imitação, vinculada a uma experiência de criação literária.

O terceiro sentido de imitação liga-se ao processo de adaptação renascentista que apresentava como resultado um produto literário, uma obra escrita, cujo título remete sempre ao de seu modelo. E comum, nos séculos XVI e XVII, denominar-se imitação não um princípio ou procedimento, mas a obra literária que trai a presença des tes. A tragédia *Iphigénie* de Racine é uma imitação da tragédia de Eurípides.

O quarto sentido seria aquele utilizado pelo comparatismo e por meio do qual se verifica uma equivalência entre imitação e influência. Provavelmente, tal equivalência se explicaria como decorrência da própria concepção de imitação do início do século XVII, quando a imitação livre constituía a emulação de grandes modelos do passado como instrumentos pelos quais o escritor podia mostrar sua originalidade.

Para estabelecer, de modo prático, a distinção entre influência, imitação e tradução, Cionarescu recorre aos cinco componentes da obra literária: tema (compreendido como matéria e organização da narração); forma ou molde literário (o gênero); os recursos estilísti-

cos expressivos; as idéias e sentimentos (ligados à camada ideológica), e, finalmente, a ressonância afetiva, registro inconfundível da personalidade artística dos grandes escritores. O fenômeno da influência limita-se à absorção de um ou outro desses aspectos. Quanto maior o número de elementos aproveitados da obra de um autor por outro, tanto mais ele vai-se aproximando da imitação, da paráfrase, até chegar à tradução, quando todos os elementos são considerados.

Ainda dentro dos pressupostos da literatura comparada tradicional, vale a pena trazer aqui o pensamento de Owen Aldridge sobre influência. Não pelo teor de sua definição, que se revela óbvia, mas por sua funcionalidade para a compreensão de uma determina-da obra.

Para Aldridge, a influência se define como "algo que existe na obra de um autor que não poderia ter existido se ele não tivesse lido a obra de um autor que o precedeu"[7]. Quando semelhanças entre dois autores são suficientemente claras para serem discernidas, o historiador literário encontra-se diante de material legitimado para seu uso. Influência não é algo que se revela no singular, na maneira concreta, mas deve ser buscada em diferentes manifestações.

O interesse de Aldridge pela "influência" é que ela ajuda a expor por que um escritor exprime um pensamento ou um sentimento daquele modo determinado. Compreender uma fonte mostra o processo de composição e ilumina o pensamento de um autor. Segundo este autor, podemos analisar uma passagem altamente poética era Shakespeare e elucidar os valores estéticos que aí encontramos, mas não podemos estar seguros de que Shakespeare passou pelo mesmo processo estético e emocional na criação da obra que passamos na nossa experiência de sua interpretação. Mas se nós conhecemos que certas passagens de *A Tempestade* são paráfrases de Montaigne, então ficamos sabendo algo concreto sobre o pensamento de Shakespeare e seu processo de composição.

Apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não um objeto vazio.

7. Aldridge, 1963, p. 144.

Na discussão sobre o conceito de influência, nos anos 60, quando já se tinha deflagrado a polêmica entre “escola francesa” e “escola americana de literatura comparada, Guillén propõe-se a encontrar o lugar correto das influências dentro das coordenadas vigentes dos estudos comparatistas, agora não mais dominados pela mentalidade genética do século XIX, mas caracterizado por campos de estrutura de pensamento[8].

Guillén trabalha com duas acepções de influência: como parte reconhecível e significante da gênese de uma obra literária e como presença na obra de convenções técnicas, pertencendo ao equipamento do escritor e às tradicionais possibilidades de seu meio.

A primeira acepção trata da relação entre a obra e a experiência do escritor, de modo que cada fonte é uma fonte vivida. Ela recobre condições genuinamente genéticas. Influências, desde que desenvolvidas estritamente no nível criativo, são experiências individuais de uma natureza particular, porque representam uma espécie de intrusão no ser do escritor ou uma modificação. A alteração que elas trazem tem um efeito indispensável sobre os estágios subseqüentes da gênese da obra. Nesse sentido, são forças que se introduzem a si mesmas no processo de criação, *élans* e incitações que acarretam o movimento “genético” mais além e permitem que o artista prossiga sua elaboração do “segundo mundo” da literatura. As influências tornam o poema possível e são transcendidas por ele, seu efeito desaparece freqüentemente na extensão da consciência do escritor. Essas incitações genéticas fazem parte da experiência psíquica do escritor.

As colocações de Guillén, que estabelece a distinção entre duas acepções de influência, uma delas diretamente relacionada ao ato criador, justficam uma interrupção no acompanhamento de suas idéias para dar lugar ao pensamento de um importante poeta moderno, Paul Valéry, o qual, em vários de seus escritos, sobretudo naqueles situados entre 1924 e 1927, pronunciou-se sobre esse conceito.

Ao empregar a admirável imagem “do leão que é feito de carneiro assimilado”[9], mais do que lançar uma nova fórmula para uma

8. Ver os capítulos “La Hora Francesa” (Guillén, 1985); “De Influencias *y* Convenciones" (Guillén, 1989); e “The Aesthetics of lnfluence in Comparative Literature” (Guillén, 1959).

9. Ver "Tel Quel”, em Valéry, 1960, vol. 2, p. 478.

velha noção, Paul Valéry renovou o próprio conceito de influência literária, revertendo quase completamente o sistema de valores[10]. Os problemas de empréstimo, considerados, até então, por um grande número de estudiosos, dependência de um autor em relação a outro não aparecem mais como uma imitação, mas, ao contrário, como fonte de originalidade, isto é, como a intrusão do novo na criação, No entanto, ele tinha plena consciência do caráter problemático deste conceito. Tanto o papel da influência no ato criador quanto o grau de imprecisão deste conceito aparecem formulados em sua "Carta sobre Mallarmé", endereçada a Jean Royère. Nesta "Carta", Valéry defende a tese de que este famoso poeta simbolista "desenvolve em si algumas das qualidades dos poetas românticos e de Baudelaire"[11] chegando a elaborar não apenas uma poética específica, como também criar uma doutrina e colocar novos problemas "prodigiosamente estranhos aos próprios modos de sentir e de pensar de seus pais e irmãos em poesia"[12].

Vale a pena tomarmos conhecimento direto da formulação do próprio Valéry sobre a problemática da influência, que funcionou como uma espécie de preâmbulo à sua tese sobre a obra de Mallarmé:

> Não há palavra que venha mais facilmente nem com mais freqüência sob a pluma da crítica que a palavra *influência* e não há de modo algum noção mais vaga entre as vagas noções que compõem o armamento ilusório da estética. Nada, entretanto, no exame de nossas produções, que interesse mais filosoficamente o intelecto e deva excitá-lo mais à análise que esta modificação progressiva de um espírito pela obra de um outro.
>
> Ocorre que a obra de um recebe no ser do outro um valor totalmente singuiar, engendrando conseqüências atuantes, impossíveis de serem previstas[13] e com freqüência, impossíveis de serem desvendadas. Sabemos, por outro lado, que esta atividade derivada é essencial à produção em todos os gêneros [14].

10. Cf. Pistorius, 1966.
11. Ver "Lettre sur Mallarmé", em Valéry, *op. cit.*, 1960, vol. 1, p. 635.
12. *Idem, ibidem.*
13. Neste exato momento, em nota, Valéry afirma: "Eis por que a *influência* distingue-se bastante da *imitação''*.
14. Ver "Lettre sur Mallarmé", em Valéry, *op. cit.*, 1960, p. 634.

Numa tentativa de sistematizar o pensamento de Paul Valéry sobre a questão da influência, já se detectaram, em seus escritos, quatro categorias: a influência recebida, que consiste no contato misterioso de dois espíritos ou na dívida de um autor para com outro, isto é, a influência propriamente dita, que ocupa o centro dos estudos comparatistas e que ele chamou de "modificação progressiva de um espírito pela obra de um outro"; a influência exercida sobre a posteridade, que determina, em grande parte, o valor da própria obra emissora; a influência que o autor exerce sobre si mesmo; e, finalmente, a influência por reação, ou seja, a recusa da influência[15]. Dessas quatro categorias, a que mais nos interessa é a primeira, por suas implicações com o ato criador.

O problema da influência, para Valéry, reduz-se ao estudo de uma misteriosa afinidade espiritual entre dois espíritos ou temperamentos. O essencial desta relação é o caráter emocional. Ele próprio fazia questão de sublinhar que este misterioso processo de influência não se limita a simples modificações intelectuais. De modo que, para ele, o estudo de influências é a pesquisa de semelhanças escondidas, de parentescos secretos entre duas visões de mundo.

Para fisgar as semelhanças escondidas nas obras que estuda, Paul Valéry abandona o método objetivo de pesquisa de filiações e de causalidade, e recorre à psicologia. Fazer psicologia autêntica significa sempre tomar consciência de si mesmo. Observou o mecanismo da influência a partir da estranha transformação que o encontro com Mallarmé provocou nele. Ao descrevê-lo, emprega a expressão "teve o choque", utilizada várias vezes, em seus escritos[16], e aqui, recuperada, no contexto de sua "Carta sobre Mallarmé":

> Ainda na idade bastante tenra de vinte anos, e no ponto crítico de uma estranha e profunda transformação intelectual, sofri o choque da obra de Mallarmé; conheci a surpresa, o instantâneo escândalo íntimo, não só o fascínio como tam- bém a ruptura dos liames com meus ídolos desta idade. Senti-me tornar-me fanático; experimentei o progresso fulgurante de uma decisiva conquista espiritual.[17]

15. Cf. *Pistorius, op. cit.*.

16. Como bem nos *lembra Georges* Pistorius em sua *comunicação (Pistorius, op. cit.).*

17. Valéry, *op. cit.*, *1960*, vol. I, p. 637.

O mecanismo de influência ocorre em dois planos paralelos Primeiro, o choque recebido faz o autor influenciado voltar-se para a própria personalidade. Em seguida, provoca também a ruptura de seus liames com ídolos dos quais se nutrira até então. Este duplo movimento revela um traço paradoxal na concepção de influência valéryana. De um lado, o escritor mais profundamente influenciado poderia ser o mais original. De outro, a influência mais estimulante é a que leva o escritor a rejeitar uma influência. O escritor se libera de uma influência por outra. No cerne da concepção de influência de Valéry existe a convicção de que o escritor atinge sua identidade valendo-se dos exemplos dos outros, e, também, de que ele tem necessidade de se distinguir dos outros de qualquer maneira.

A influência recebida não minimiza em nada a originalidade que, no fundo, é uma das formas de influência. Ainda em sua "Carta sobre Mallarmé", referindo-se à originalidade, Valéry afirma:

> Dizemos que um autor é *original* quando ignoramos transformações ocultas que modificaram os outros nele; queremos dizer que a dependência *daquilo que faz* em relação *àquilo que foi feito* é excessivamente complexa e irregular. [18]

Na verdade, o que conta é o grau de assimilação, tão bem expresso na sua famosa e já citada imagem "do leão que é feito de carneiro assimilado". Aliás, esta imagem situa-se num contexto semântico em que toda a problemática da influência e originalidade confunde-se com o ato de ingerir e digerir; enfim, de nutrir-se:

> Nada mais original, nada mais próprio do que nutrir-se dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado[19].

A originalidade é, pois, um caso de assimilação, "caso de estômago", segundo expressão do próprio Valéry[20]. A qualidade da diges-

18. Idem, p. 635 (grifos do autor).
19. Ver "Tel Quel", em Valéry, op. cit., 1960, vol. 2, p. 478.
20. Cabe chamar a atenção para o fato de que André Gide também se vale de um termo ligado ao campo semântico do estômago para tratar do problema da influência. Referindo-se às influências que recebera ao longo de sua vida, afirma: "Já exprimi mais de uma vez

tão "da substância dos outros” é que define os limites entre a originalidade e o plágio:

> Plagiário é aquele que digeriu mal a substância dos outros: torna seus pedaços reconhecíveis.
>
> A originalidade, caso de estômago.
>
> Não há escritores *originais*, pois aqueles que merecem este nome são desconhecidos; e mesmo irreconhecíveis.
>
> Mas existem aqueles que aparentam sê-lo[21].

Fica, portanto, claro que, para Valéry, o ato de criação descarta a idéia de originalidade no sentido absoluto de origem primeira, supondo, ao contrário, um perfeito sistema de digestão, que garante uma impecável assimilação da “substância dos outros”. Com o intuito de se reforçar a concepção deste poeta francês que alia a idéia de originalidade à de imitação no processo criador, inclui-se, aqui, mais uma citação de suas frases curtas e lapidares que compõem sua poética: “O desejo de originalidade é o pai de todos os empréstimos, de todas as imitações”[22].

Ao ato de criação opõe-se o do plágio, cujo sistema falho de digestão desencadeia um mimetismo extrínseco, deixando visíveis os pedaços da “substância dos outros”.

A originalidade é assegurada, também, pela escolha feita pelo autor exposto a uma influência. A maior originalidade é garantida quando uma obra age sobre o escritor, não por todas as suas qualidades, mas apenas por algumas delas. No entanto, o apoio vindo de fora a um escritor é independente da qualidade do modelo. Uma obra secundária e mesmo medíocre pode esclarecer o escritor no caminho a ser trilhado e conduzi-lo à própria identidade. Valéry chegou a confessar que uma vez “reconheceu seu caminho” lendo o folhetinista Adolphe Brisson[23].

minha opinião sobre as influências ditas estrangeiras. Penso que um cérebro bem francês é feito para suportá-las todas.... Tudo isto depende, bem entendido, do *poder de digestão* do cérebro. O meu *teria digerido* pedregulhos” (Gide *apud* Bos, 1929, p. 69, grifos meus).

21. Ver “Autres Rhumbs” em Valéry, *op. cit.*, 1960, vol. 2, p. 677.
22. Valéry, 1974.
23. Ver “Variété”, em Valéry, *op. cit.*, 1960, vol. 1, p. 1493.

Guillén foi o único estudioso de literatura comparada, pelo menos dentre aqueles arrolados no âmbito deste livro, que procurou estabelecer a distinção entre influência relacionada estritamente à criação e influência como conceito operacional da teoria literária.

Referindo-se ao conceito de influência da escola francesa - baseado na idéia de transmissão, vale dizer, uma influência conduz para a presença de uma determinada obra elementos, de algum modo, comparáveis com outros encontrado em outra obra Guillén mostra que há aí uma premissa com a qual ele não concorda: influências e paralelismos são indivisíveis. Para Guillén, incitações genéticas constituem parte da experiência psíquica do escritor, enquanto similaridades textuais pertencem à realidade da literatura. Daí sua convicção, compartilhada por vários outros comparatistas, de que uma influência não precisa adotar a forma reconhecível de um paralelismo, assim como nem todo paralelismo procede de uma influência.

Para ele, um estudo de influência quando completamente perseguido contém duas fases muito diferentes. O primeiro passo consiste na interpretação de fenômenos genéticos. O segundo passo é textual e comparativo, mas inteiramente dependente do primeiro para sua significação. Deste modo, seu método propõe primeiro apurar se uma influência ocorre e avaliar a relevância ou "função genética". Daí se pensaria em considerar o resultado objetivo que pode ter sido o produto da influência e definir a ulterior "função textual".

Sua proposta metodológica é perfeitamente coerente com sua visada teórica a respeito da influência. No entanto, sua operacionalidade pode ser questionada, na medida em que o estudioso entrar num terreno extremamente escorregadio, ao se dispor a realizar uma tarefa praticamente impossível, qual seja a de verificar se uma influência realmente ocorreu e avaliar seu papel na gênese de uma obra literária.

Cláudio Guillén chama a atenção para dois outros conceitos fundamentais da teoria literária — convenção e tradição - que devem ser instrumentalizados pela literatura comparada. Tais conceitos dão conta da inserção da obra no contexto mais amplo da literatura e permitem também o estudo do diálogo entre obras, autores e literaturas. Convenções e tradições são "sistemas" cujo principal fator unificante é o costume aceito. Tradições constituem convenções que

supõem ou conotam seqüências temporais. Tanto num caso como no outro, o que está em jogo é o uso coletivo, e não o impacto singular ou a forma concreta de um processo de transformação histórica. Uma constelação de convenções determina o meio de expressão de uma geração literária - o repertório de possibilidades que um escritor compartilha com seus rivais vivos. As tradições supõem o conhecimento, por parte dos escritores, de seus antepassados. Tais coordenadas não apenas regulam a composição de uma obra, como também se fazem presentes no processo de leitura.

Enquanto as convenções são extensas, as influências, genéticas e individuais, são intensas. As influências mais significativas costumam ser relações diretas entre dois autores, e não associações ou parentescos remotos. Mallarmé e Rimbaud foram um alimento essencial para o jovem André Breton. Mas se um romance recente nos lembra Homero, estamos às voltas com um conjunto comum de premissas e tradições culturais, mais do que um *tête à tête* de uma influência.

É insuficiente afirmar que Virgílio influiu Dante, independentemente de outros fatores, quando tantos outros elementos sustentaram essa relação e o fundamental encontra-se no funcionamento de "um campo total": a autoridade e a continuidade de uma tradição. Impõe-se reconhecer que o que se imita **é** a obra singular, não a tradição. Mas muitas obras literárias encarnam tradições, condensam e vitalizam sistemas de convenções e simbolizam outras obras.

Por outro lado, quando as influências se estendem e se amalgamam, quando compõem premissas comuns ou usos - o ar coletivo que os escritores de certa época respiram - assimilam-se ao que chamamos convenção. Em outras palavras, as convenções literárias constituem não somente ferramentas técnicas como também campos mais vastos ou sistemas que derivam de influências prévias, singulares e genéticas.

Para Cláudio Guillén, as influências literárias poderão continuar desempenhando um papel importante nos estudos comparativos, desde que de modo adequado e conveniente. De um lado, as convenções podem trazer uma certa iluminação ou compreensão dos processos criadores e genéticos. De outro, uma influência pode, sem dúvida, contribuir para uma análise crítica. As convenções e tradições descortinam amplas perspectivas mais facilmente que as influências e

nos mostram configurações sincrônicas e diacrônicas da literatura, ao passo que as influências não organizam o caos dos fatos literários particulares de uma maneira tão útil. No entanto, mediante o exame intenso de contatos não mediatizados entre autor e autor, ou entre obra e obra, elas permitem o acesso, com maior rigor do que poderiam as convenções ou tradições, ao processo complexo da criação artística.

Atrelado aos conceitos de influência e imitação, encontramos o de originalidade, como, aliás, já pudemos verificar, quando nos detivemos um pouco nas idéias de Paul Valéry sobre a influência. Cabe focalizarmos este conceito tão problemático quanto os anteriores, agora, na perspectiva da teoria da literatura comparada, como uma tentativa de esclarecimento.

O conceito de originalidade faz parte de um ideário ligado ao comparatismo tradicional, tendo sido objeto de especial atenção no IV Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, realizado em Friburgo, em 1964, e dedicado aos termos e noções literárias: imitação, influência e originalidade. Das comunicações então apresentadas, seguiremos de perto "Originalité"[29], de Odette de Mourgues e "L'originel et l'original - Nuance linguistique, distance poétique", de Anna Balakian[30]. A primeira nos interessa sobretudo por sua perspectiva histórica, embora esboçada rapidamente; a segunda, por sua perspectiva mais teórica e sua tentativa de classificação. O ponto de partida de ambas é o estudo do significado da palavra "original".

Apoiando-se no dicionário *Littré,* Odette de Mourgues lembra que a palavra "original" apresenta dois sentidos. O primeiro eqüivale a "imaginado sem modelo", aplicando-se à originalidade absoluta, isto é, à criação a partir do nada. O segundo significa "que tem sua marca própria", remetendo à idéia de uma originalidade relativa. A validade desta acepção é confirmada pela história literária.

O termo "original", com o sentido de uma originalidade relativa, que é o atual, começou a ser usado no século XVII. No entanto, os escritores do século XVI, sem disporem do termo, já tinham uma certa noção do que era a originalidade literária. Para exprimi-la, serviam-se de um outro termo, o de "simplicidade" (*naiveté*). A idéia de

29. Mourgues, 1966.
30. Balakian, 1966.

simplicidade, de natural, significava, entre outras coisas, que o poeta devia ser fiel à própria natureza. Naquela época, a imitação constituía um princípio artístico, mas o escritor não devia imitar servilmente, não devia sacrificar sua própria individualidade; ao contrário, devia impregnar a obra com sua marca própria.

Essa espécie de originalidade que vigorará, também, no século XVII apresenta duas características muito importantes. Uma está ligada à idéia de inspiração, segundo a qual a ação de escrever se desenrola sob os ditames dos poderes divinos. No século XVI, verifica-se uma reverência quase mística com relação aos momentos privilegiados, durante os quais, num "impulso de imaginação", vão cristalizar-se numa ordem satisfatória palavras que, ate então, se cruzavam confusamente. A autora insiste neste ponto, porque lhe parece interessante notar que, desde o século XVI, a idéia de originalidade revela-se intimamente ligada à de um elemento pessoal, indefinível e irredutível.

A segunda característica dessa espécie de originalidade é que ela implica uma submissão com relação à época e ao lugar nos quais vive o escritor. A "marca própria" está ligada indissoluvelmente a uma consciência aguda de certos aspectos individuais de sua nacionalidade e de seu século.

Essas duas características constituem elementos essenciais, segundo Odette de Mourgues, quando se trata de analisar a originalidade de um escritor.

Com o romantismo, a idéia de originalidade foi adquirindo um caráter cada vez mais individualista. Nos séculos XIX e XX, verifica-se a tendência em se ver na "marca própria" o reflexo não somente do esforço criador pessoal do poeta, mas de toda a sua personalidade individual. Quanto mais for ele mesmo, tanto mais será original. Na busca incessante de sua individualidade, ele se oporá à sociedade de seu país e de sua época. Como sabemos, isso não passa de uma ilusão romântica, pois o escritor do século XIX ou XX sofre as influências do meio e do tempo tanto quanto o do século XVI ou XVII. Mas a grande diferença e também a causa de muita confusão é que, no romantismo, valoriza-se extremamente o termo "original", certamente por causa do cultivo do indivíduo.

Os temas literários românticos comportam, entre outros, o problema do indivíduo e o da sociedade. O espírito da época estimula o

escritor a ter idéias individuais sobre a vida, a ter uma mensagem pessoal para esclarecer os homens. Como conseqüência disso, procura-se, também, criar obras artísticas com características singulares. O cultivo do individualismo, que, aliás, não tem nada de original, pois é comum a toda uma época, dá a impressão de que a obra literária não tem vínculos com a tradição: ela é totalmente nova, seu tema e sua técnica brotam do mundo interior do artista. Tal concepção, no entanto, revela-se totalmente equivocada, abrindo brecha para uma visão subjetiva do conceito de originalidade, criando falsa ilusão tanto no escritor que se julga diferente quanto no leitor que apreciará a qualidade de uma obra em razão de seu aparente traço inusitado e individual.

Odette de Mourgues elege a concepção do século XVI de originalidade como a mais adequada. A originalidade que percebemos numa obra literária, ou seja, sua marca própria, não é outra coisa senão o gênio criador que levou um escritor a escolher um assunto, modificar uma técnica etc., nas suas relações complicadas e variáveis com a tradição, com as influências específicas que agiram sobre ele e com o gosto de sua época. E muito importante considerar com algum cuidado as relações entre os dois elementos da originalidade relativa: o esforço criador e o condicionamento da época.

Com relação a Anna Balakian, ela parte da duplicidade terminológica da língua francesa, inexistente na portuguesa, que lhe permite fazer a distinção entre original, relativo à origem (*original)* e original, remetendo à novidade (*original).*

O original (novidade), dotado de espírito crítico, sabe decifrar e aperfeiçoar o que os outros descobriram. A palavra "perfeição", que se encontra no cume dos valores críticos, contém, de um lado, a idéia de transcendência do já conhecido, de outro, resvala a noção de monotonia e esterilidade. Um significado ou outro vai depender do lado por onde se sobe a montanha. A originalidade existe ou não, de acordo com o lado escolhido. Mme. de Staël via no aperfeiçoamento da linguagem e do gosto do classicismo francês "a esterilidade que ameaça nossa literatura" e considerava os alemães e Chateaubriand "iluminadores do exército do espírito humano". Portanto, ela teria apreciado a qualidade original, no sentido relativo à origem.

O original (ligado à origem) é um ser iluminado que abre caminho, é um peregrino destinado a ganhar na história literária o lu-

gar de precursor. De modo geral, lança problemas sem dar respostas Anna Balakian cita Apollinaire como um exemplo recente deste tipo de original. Anunciando o espírito novo em seu artigo "L'esprit nouveau et les poètes", que apareceu na revista *Mercure de France,* em 1.12.1918, o escritor francês não realizou a nova forma da expressão poética. Afinal, quem escreveu *Le bateau ivre* cinematográfico foi Rimbaud.

Ao se estabelecer a distinção entre o original ligado à origem e o original ligado ao novo, a originalidade deixa de ser um raio ou uma iluminação, transformando-se numa metamorfose ou alquimia.
O original (novidade) não anuncia sua originalidade. O processo de configuração da obra é mais sutil e complexo. O espírito original acha-se abafado por uma convenção na fonte da qual havia um original (origem), cujos imitadores produziram a convenção. O original (novidade) consegue quebrar a convenção inspirando-se nela. A partir desta formulação, Anna Balakian propõe quatro meios de ruptura: o desvio ou a deformação da convenção, a reversibilidade, a sátira da convenção e o aperfeiçoamento de uma técnica que situa uma idéia já conhecida num clima lingüístico propício.

A literatura de inspiração clássica constitui a ilustração mais feliz da transformação da matéria emprestada por meio de desvios, os verdadeiros índices de sua originalidade. As maiores obras-primas da literatura européia não são originais (origem), tendo-se inspirado em fontes que outras, antes delas, já tinham encontrado. Tais obras-primas são os exemplos mais bem realizados dessa espécie de modificação.

Um caso particular é destacado: a correspondência entre o céu e a terra no soneto "Correspondances" de Baudelaire. Esta noção, intimamente ligada à religião swedenborgiana, tornou-se a base filosófica das contemplações românticas (Blake, Wordsworth, Novalis, alguns poemas de Victor Hugo). Se o poema de Baudelaire se tivesse detido no primeiro quarteto ou se o poeta tivesse simplesmente ilustrado a correspondência entre o céu e a terra no restante do poema, Baudelaire não passaria de um exímio imitador, apesar de sua perfeição. Mas o resto do soneto transforma o preceito conhecido por meio de uma deformação sutil que descreve não a correspondência entre o céu e a terra, mas a das coisas puramente corporais no mundo unicamente material, assinalando não a dualidade do

universo, mas a unidade da terra e sugerindo uma orientação poética totalmente nova.

Algumas vezes o desvio é produzido por um espírito de combate à tradição, levando a uma reversibilidade total do tema original. É o caso de escritores modernos que tomam emprestados títulos clássicos para dizer o contrário: *Édipo* de Gide, *Anfitrião* de Giraudoux, *Moscas* de Sartre e *Sísifo* de Camus. Este último vale-se do símbolo de dor e opressão e o transforma em felicidade estóica. A originalidade de Camus é lançar um desafio ao original e produzir, por uma antítese categórica, o símbolo da revolta contra a convenção. Esta espécie de originalidade *querida* é mais precária que os desvios sutis e não produz uma nova convenção. A reversibilidade é uma forma de originalidade, mas parece menos capaz de iniciar sua própria convenção e produzir imitadores.

A terceira forma de originalidade é a sátira do tema conhecido. Menos radical que a reversibilidade, a sátira se inspira mais no clima social do que numa filosofia de revolta pessoal. Para Anna Balakian, um dos exemplos mais brilhantes é o da relação entre *Lolita*, de Nabokov, e *Les infortunes de la vertu*, de Sade. Nesta última obra, o tema da juventude e da inocência pervertidas pela corrupção dos ricos e as hipocrisias da sociedade explica a infelicidade de Sofia que, ainda criança, é violentada por um homem de uma certa idade que a maltrata e, em seguida, livra-se dela como se fosse um objeto. Nabokov usa o mesmo tema e com ele faz, em *Lolita*, uma sátira da sociedade americana, do culto do sexo que ele observa nos Estados Unidos, uma sátira sobre a independência dos jovens e sobre sua decadência voluntária. Neste caso, não se trata nem de um desvio do tema, nem de uma antítese de indignação, mas de um exagero grosseiro que marca o tom, o clima de uma nova época e dá a impressão de uma profunda originalidade.

Finalmente, Anna Balakian se detém na originalidade que provém da técnica. Para demonstrar a qualidade revolucionária de seu simbolismo, Mallarmé escolhe um símbolo dos mais comuns de seu tempo: o fauno. A originalidade de Mallarmé não consiste em fazer um fauno diferente, ou instrumento de revolta ou sátira. Seu fauno é o que há de mais banal. E o fauno convencional, sensual, pagão, semideus, semi-animal, falando a língua dos humanos. No entanto, o

poeta francês faz dele um veículo para demonstrar a verdadeira tér nica da composição simbolista: cria a forma que convém à junção do sonho e da vigília, a estrutura musical dos temas e variações, a sincronização da língua que se torna música não por suas sonoridades mas como expressão do pensamento abstrato, insólito, metafórico mais que ideológico. Nesse nível se situa uma extrema originalidade no coração do tema mais banal, assinala a autora[31].

No final de sua comunicação, Anna Balakian critica o fato de os estudos comparatistas estarem ainda muito voltados para as descobertas das origens, dando, portanto, continuidade a um debate que já se tinha instalado na década de 1950. Detentora de um ideário poético que absorve os conceitos de fonte, influência e originalidade, ela clama por estudos comparatistas que ultrapassem o momento das descobertas das origens: "Tendo encontrado a fonte, o erudito não deveria ir mais longe?"[32] Que o leitor não se assuste. O "ir mais longe" refere-se, aqui, ao estudo concreto da obra literária.

A fortuna de um escritor ilumina o caráter de sua obra e nisso se encontrariam as vantagens dos estudos de doxologia. Por outro lado, os estudos de influências deveriam enriquecer a apreciação do crítico não sobre aquele que brilha, mas sobre aquele que recebe o brilho. Terá sido ele tomado, invadido por esta influência? Ou a transcendeu, produziu a alquimia da convenção e tornou-se por isso mesmo o iniciador de uma nova convenção?"[33] Com essas críticas e indagações, Anna Balakian, fazendo eco às vozes de outros comparatistas partidários de uma poética que inclui esses conceitos tradicionais, revela-se lúcida quanto aos riscos diante de estudos que se limitam às localizações das origens, caindo numa erudição estéril, além de se mostrar partidária da análise concreta da obra literária, para se verificar como se deu a alquimia da convenção, ou em termos mais modernos, como se deu a absorção e a transformação dos elementos recebidos[34].

31. *Idem* p. 1268.
32. *Idem*, p. 1269.
33. *Idem, ibidem.*
34. Nessa linha de estudiosos tradicionais que se empenham em renovar a literatura comparada merecem ser lembrados Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux. Ambos estimulam o estudo das fontes e influências, dentro de uma perspectiva de análise tex-

Com exceção de Paul Valéry, que foi convocado nesta parte para que fossem expostas suas idéias sobre a relação entre influência e originalidade, na qualidade de poeta que reflete sobre o ato de criação, os autores, cujas visões sobre este núcleo central de conceitos tradicionais acabaram de ser expostas, não chegam a formular teorias sobre tais questões. A partir de certas reflexões, propõem uma sistematização com o intuito de esclarecê-las, de situá-las historicamente e de mostrar sua funcionalidade nos estudos de literatura comparada, numa época marcada por um debate sobre a literatura comparada tradicional. Este não é caso de Harold Bloom, que se propõe a apresentar uma teoria da poesia, baseada na idéia da angústia da influência, em seu polêmico livro *The Anxiety of lnfluence*[35], publicado em 1973.

Segundo Bloom, defensor do cânone universal, o mecanismo de "influência" faz-se absolutamente necessário para se "atingir e reatingir a originalidade dentro da riqueza da tradição literária ocidental"[36]. Esses dois lados da mesma moeda - influência e originalidade - são repensados por esse crítico americano num contexto de estudos literários, impregnado por teorias marcadas pela idéia de "morte do sujeito". Nesse sentido, suas formulações podem ser lidas como manifestação de resistência às novas postulações e, em contrapartida, como reiteração da visada humanista que vinha sendo cada vez mais descartada nas recentes teorias da época.

Ao procurar restabelecer o autor, a vontade e o poder de imaginação como elementos fundamentais da criação poética, a proposta humanista de Bloom, no entanto, não se limita a uma ingênua recuperação do humanismo romântico. Inserindo-se no contexto das

tual. Reconhecem que, durante muito tempo, em nome da assimilação, a fonte foi considerada uma simples pista encontrada no texto. O investigador transformava-se em detetive e o único interesse da investigação - transformada em inquérito policial - era o de identificar, por baixo de várias máscaras ou disfarces, um corpo estranho; o texto que tinha sido utilizado para a elaboração de um outro texto. Todavia, de nada serve identificar uma fonte num determinado texto se não se fizer, ao mesmo tempo, uma análise textual que permita compreender de que maneira se construiu a organização do texto e a própria função da "fonte" nesse texto. Em outras palavras: quanto mais a análise textual é aprofundada mais a problemática das fontes deverá chamar a atenção do investigador.

35. Bloom, 1991.

36. *Idem*, 1995.

ciências humanas, marcadas pelas teorias de Marx, Freud e do pós estruturalismo, acaba por sofrer também suas contaminações ta-se, enfim, de um humanismo que se fundamenta em sua "fé afirmativa", em meio a "um racionalismo desacreditado e um ceticismo

Defensor ainda da idéia de autonomia do estético, para Bloom a crítica pautada por esta concepção considera, também, "a soberania da alma solitária, o leitor não como uma pessoa na sociedade, como o eu profundo, nossa interioridade última"[38].

Em *A Angústia da Influência,* Harold Bloom defende a tese de que a história da poesia se confunde com a das influências poéticas, pois os poetas fortes "fazem a história deslendo-se uns aos outros, de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação"[39].

Dois conceitos fundamentais aparecem nessa formulação: "poeta forte" e "desleitura". Bloom só se interessa por "poetas fortes", isto é, aquelas grandes figuras que combatem seus precursores, também poetas fortes, até a morte. No pólo oposto, acham-se os "poetas fracos", cuja "imaginação capaz se apropria de tudo para si"[40], não se aventurando no embate que se concretiza por meio da "desleitura". A grande literatura é um permanente "reescrever ou revisar". Portanto, os poetas fortes criam, a partir de uma "desleitura" de outros, vale dizer, a partir de um processo que envolve várias modalidades de apropriação, com o intuito de se circunscrever um espaço imaginativo peculiar a cada um.

Estando a criação diretamente relacionada à apropriação, nada mais natural que o surgimento de "imensas angústias de débito"[41] para o criador forte. O próprio ato de negar a influência, como ocorre com muitos poetas, constitui "a ilustração de um dos modos em que a influência poética se expressa como variedade da melancolia ou do princípio da angústia"[42].

37. Cf. Eagleton, 1994, p. 198.
38. *Idem,* p. 19.
39. Bloom, *op. cit.*, 1991, p. 33.
40. *Idem, ibidem.*
41. *Idem, ibidem.*
42. *Idem,* p. 35.

Bloom assinala ainda que a influência poética não acarreta necessariamente a diminuição da originalidade. Por sua vez, esta não é sinônimo de "grande valor". Impõe-se, ainda, relevar que Bloom desvincula a teoria das profundezas da influência poética do estudo das fontes, da história das idéias e dos padrões de figuração. Para ele, a transmissão de imagens e idéias entre um poeta mais velho e outro mais novo "simplesmente *acontece"*[45]. Se tal transmissão vier a ser um motivo de angústia para o poeta efebo é simplesmente uma "questão de temperamento e circunstância - bom material para os caçadores de fontes primárias e biógrafos"[44]. Para ele, idéias e imagens não constituem um atributo exclusivo da poesia, pertencendo à discursividade e à história[45]. Nesse sentido, acha-se distante da formulação desta problemática nos termos propostos pela literatura comparada tradicional.

Embora reconheça que "mesmo os poetas mais fortes estão sujeitos a outras influências que não a poética"[46], Bloom considera a influência poética, ou a desapropriação, "necessariamente o estudo do ciclo vital de poeta-como-poeta"[47].

Os nomes de Nietzsche e Freud são mencionados, pelo próprio Bloom, como influências primárias sobre sua teoria. No entanto, este crítico americano faz questão de assinalar sua atitude revisionista no aproveitamento dessas contribuições. Sua teoria não acoberta a idéia de Nietzsche, na esteira de Vico, "sobre o papel crucial da prioridade divinatória para todo poeta forte"[48]. Rejeita, ainda, a idéia otimista de Freud, segundo a qual é possível "chegar-se a uma substituição feliz, uma segunda chance que nos salvará da busca repetitiva por nossas primeiras ligações"[49]. Para Bloom, os poetas fortes não aceitam qualquer substituição e lutam "até o fim pela primeira chance e só por ela"[50].

Enfim, I base da teoria da "angústia da influência" incide na tese de que a relação entre os poetas fortes é conflituosa. Trava-se

43. *Idem,* p. 108.
44. *Idem, ibidem.*
45. *Idem, ibidem.*
46. *Idem,* p. 41.
47. *Idem,* p. 36.
48. *Idem,* p. 37.
49. *Idem, ibidem.*
50. *Idem, ibidem.*

entre eles uma verdadeira luta "como poderosos opostos"[51], num contínuo processo de "desleitura", isto é, de "correção criativa", concre- tizado por meio de movimentos revisionanos, os quais teriam a mesma função nas relações intrapoéticas que os mecanismos de defesa nossa vida psíquica[52].

Embora esses movimentos revisionários possam ser múltiplos Bloom enumera apenas seis deles, nomeados por termos clássicos para ilustrar como um poeta forte se desvia de outro: *clinamen, tessera kenosis, demonização, askesis* e *apophrates.*

- *Clinamen,* conceito central para a elaboração de uma teoria da influência, corresponde à desleitura ou desapropriação poética propriamente dita. A origem desta palavra acha-se em Lucrécio, que a utiliza no sentido de "desvio" dos átomos, indicando a possibilidade de qualquer mudança no universo. Um poeta forte executa um *clinamen* com o poema de seu precursor quando, ao lê-lo, desvia-se dele. O ato de desviar-se do poema precursor equivale a uma leitura corretiva, cujo resultado aparece no seu próprio poema, "sugerindo que o poema precursor fora acurado até certo ponto, mas deveria, então, ter-se desviado, precisamente na direção em que se move o novo poema"[53].

Justamente na parte dedicada a este fundamental ato de desleitura para sua teoria, Bloom detém-se com mais vagar no conceito de influência. Segundo ele, a angústia da influência decorre da categoria cartesiana da *extensão* que, aliás, está na raiz do dualismo moderno, "do abismo sem fundo que se abre entre nós e o objeto"[54]. De um lado, a mente como *intenção* e, de outro, o mundo exterior da *extensão.* A partir desta dicotomia, "a mente aprenderá - como nunca aprendeu - o que é o seu isolamento"[55]. Não há mais lugar para o conceito primevo de influência, ligado a "seu significado etimológico

51. *Idem,* p. 40
52. *Idem,* p. 125.
53. *Idem,* p. 43.
54. *Idem,* p. 71.
55. *Idem,* p. 72.

de 'influxo' e seu senso primordial de uma emanação, ou força se espalhando das estrelas sobre a terra"[56]. Em conseqüência, não há mais lugar para se pensar em termos de relações de filiação e de fraternidade entre os poetas. A partir do momento em que se acredita na existência de dois mundos separados - "um deles um imenso mecanismo numérico se estendendo no espaço, e o outro constituído pela substância pensante, inextensa"[57] -, o poeta passará a localizar suas angústias no "*continuum* que se estende para trás, e sua visão do Outro será amplificada na proporção em que se dispõe o Outro num ponto qualquer do passado"[58].

A angústia da influência instaura-se sobretudo com a paixão pós-iluminista pelo Sublime e pelo Gênio, concretizando-se no sentimento "espantoso, torturante, arrebatador - da presença de *outros poetas* nas profundezas do solipsista quase perfeito, ou o poeta forte em potencial"[59]. Enfim, as ânsias mais profundas do poeta forte são vivenciadas "através da experiência de *outros eus*"[60]. Neste contexto de pensamento, explica-se o lugar do *clinamen* para a teoria da angústia da influência, pois, ao separar cada poeta de seu precursor, libera-o do mundo da uniformidade, fundado na idéia de que a identidade entre o passado e o presente confunde-se com a identidade essencial de todo objeto. Ora, este mundo da uniformidade representa o espaço da morte para o poeta forte pós-iluminista. Ao separar o poeta novo de seu precursor, mediante o revisionismo criativo, o *clinamen* salva o primeiro, lançando-o no universo da descontinuidade, sem o qual | poesia não pode sobreviver, de acordo com a visão moderna, isto é, com a visão pós-iluminista.

• *Tessera* indica o movimento revisionário consubstanciado numa "complementação antitética": o poeta efebo preserva os termos do poema-antecedente, mas altera seu significado, "como se o precur-

56. *Idem,* p. 58.
57. *Idem,* p. 72.
58. *Idem, ibidem.*
59. *Idem,* p. 57.
60. *Idem, ibidem.*

sor não tivesse ido longe o bastante"[61]. Esta palavra é empregada sentido em que o era nos antigos mistérios religiosos, "onde a reunião de dois pedaços quebrados de cerâmica servia como sinal de reconhecimento entre os iniciados"[62], embora Bloom também refira ao uso que Lacan faz dela:

> A palavra vem de Lacan, cuja própria leitura revisionária de Freud poderia servir como exemplo de *tessera.* No *Discours de Rome,* de 1953, Lacan cita um comentário de Mallarmé, que "compara o uso comum da linguagem ao câmbio de uma moeda, cujo verso e reverso não mostram senão figuras apagadas, e que circulará 'em silêncio' de mão em mão". Aplicando a imagem de Mallarmé ao discurso do analisando, por mais reduzido que seja, Lacan afirma "essa metáfora é o suficiente para nos fazer recordar que a Palavra, mesmo quando já quase completamente desgastada, preserva ainda seu valor de *tessera'*[63].

Em Bloom, o significado do termo *tessera,* injetado pela idéia de sinal de reconhecimento, conforme a tradição dos antigos mistérios religiosos, remete à "tentativa, da parte do efebo, de se persuadir a si mesmo (e de nos persuadir) que a Palavra do precursor já estaria inteiramente desgastada se não redimida pela mais ampla e revigorada Palavra do novo poeta".[64]

O crítico americano refere-se a Stevens, cuja obra é marcada por muitas *tesserae.* A relação deste poeta com os precursores românticos americanos faz-se por meio da complementação antitética. Na última versão de 'The Sleepers", Whitman identifica a noite com a mãe. O poema de Stevens "The Owl in the Sarcophagus" pode ser lido como uma *tessera* em relação a "The Sleepers", pois, onde

> [...] Whitman identifica a noite e a mãe com a boa morte, Stevens estabelece uma identidade entre a boa morte e uma visão maternal mais ampla, oposta à noite ao conter toda a evidência memorável da mutabilidade, de tudo o que já vimos era nosso longo dia, muito embora transforme essa percepção em conhecimento...[65]

61. *Idem,* p. 43.
62. *Idem,* p. 103.
63. *Idem, ibidem.*
64. *Idem, ibidem.*
65. *Idem,* p. 104.

- *Kenosis* marca uma descontinuidade com relação ao precursor. Essa palavra foi utilizada por São Paulo para descrever o processo de "humilização" de Cristo, quando passou da esfera divina para a humana. Neste ato revisionário, ocorre no poema novo "um 'esvaziamento', ou 'vazante' *com relação ao precursor'*"[66], ou seja, uma descontinuidade que, no fundo, é liberadora: possibilita um tipo de poema que jamais existiria, se o poeta novo repetisse a qualidade divina de seu precursor. Por outro lado, o efebo, ao anular a força do precursor no seu próprio poema, acaba, também, por "'isolar' sua identidade com relação à postura do precursor e o salva, portanto, de uma transformação em tabu em e para si mesmo"[67], ou seja, ele também não é tão absoluto quanto possa parecer.

O próprio Bloom reconhece que a *kenosis* é um ato revisionário "mais ambivalente do que o *clinamen* ou a *tessera'*"[66], transportando "a regiões mais profundas do significado antitético"[69]. Por isso, enquanto o *clinamen* e a *tessera* apresentam perspectivas operacionais, podendo "ser úteis para alinhar (ou desalinhar) determinados elementos em poemas diversos"[70], a *kenosis* mostra-se "mais aplicável a poetas do que poemas"[71].

- *Demonização* equivale à desleitura direcionada para o Contra-Sublime próprio, marcando sua reação ao Sublime do poeta-pai. *Demonização* vem da palavra *daimon,* que, de acordo com a tradição neoplatônica em geral, designa um ente intermediário entre o divino e o humano, incorporando-se ao adepto para ajudá-lo. O poeta forte erige-se pela força demoníaca, a qual "distribui nossas fortunas e divide nossos talentos, oferecendo uma compensação por tudo que tira de nós"[72]. A relação do poeta forte com o *daimon* não é passi-

66. *Idem,* p. 125.
67. *Idem, ibidem.*
68. *Idem,* p. 127.
69. *Idem, ibidem.*
70. *Idem, ibidem.*
71. *Idem, ibidem.*
72. *Idem,* p. 138.

va, isto ê, ele nunca é possuído por um demônio. Tornando-se forte, ele próprio é um demônio. Deixará de sê-lo, caso venha a se enfraquecer de novo.

O processo de *demonização* do poeta forte consubstancia-se num Contra-Sublime, *"cuja função sugere a relativa fraqueza do precursor.* Demonizado o efebo, seu precursor é necessariamente humanizado e um novo Adântico surge, como uma inundação, da essência transformada do novo poeta"[73]. Enfim, o movimento revisionário da *demonização* pode ser considerado com "uma batalha entre Orgulho e Orgulho"[74], na qual vence, pelo menos temporariamente, a força do novo. Como ocorre esta batalha? O poeta posterior percebe que aquilo que considerava "uma potência no poema-ascendente"[75] não é exclusividade deste, mas pertence "a uma extensão ôntica imediatamente além do precursor"[76]. A partir disso, faz uma leitura extremamente generalizada do poema-anterior, desprezando todos as aspectos peculiares do trabalho do poeta-pai.

Bloom refere-se a Shelley como poeta consciente de que estava sujeito a precursores responsáveis, entre os quais, Rousseau, pela criação do Espírito da Época. Para Shelley, os poetas, tanto quanto "os filósofos, pintores, escultores e músicos, são, em um certo sentido, os criadores, e em outro, as criações de sua época"[77]. Este poeta inglês torna-se forte, em oposição a Wordsworth, a partir de *Alastor.* Segundo Bloom, a desleitura de Shelley

> [...] se dá através de uma nova forma de busca e de escape, um movimento ascendente no qual, todavia, o Espírito se vê lançado para fora e para baixo. A *demonização* de Shelley foi sempre um esvanecer-se para cima, e mais do que qualquer outro poeta (mais mesmo do que um Rilke), Shelley nos obriga a vê-lo na companhia dos anjos, parceiros demoníacos nesta sua busca de totalidade[78].

73. *Idem,* p. 139.
74. *Idem, ibidem.*
75. *Idem,* p. 44.
76. *Idem, ibidem.*
77. *Apud* Bloom, *op. ciL,* 1991, p. 142.
78. *Idem,* p. 143.

- *Askesis* é sublimação poética, uma forma de purgação, cujo objetivo imediato é chegar a um estado de isolamento. Este termo, que remete a ascese, é encontrado com freqüência entre os xamanitas pré-socráticos, como Empédocles. A *askesis* inicia-se nas alturas do Contra-Sublime. Se não passar pela purgação e pelo solipsismo, "o poeta forte corre o risco de se transformar numa estátua de vento, exceto se capaz de ferir-se a si mesmo, mas sem contribuir para um esvaziamento ainda maior de sua própria inspiração"[79].

Neste processo de desleitura, a defesa eficaz contra a angústia da influência decorre de uma diminuição de uma parcela das virtudes humanas e imaginativas do poeta novo, o que lhe permite se separar dos outros, inclusive, de seu precursor. Este movimento de redução atinge, também, as realidades de outros eus e de tudo o que é externo "incluindo-se a do poeta precursor, de modo que o poema-ascendente também deve sofrer uma *askesis"*. Este processo cessa no momento que surge "um novo estilo de severidade, cuja ênfase retórica pode ser decifrada como um outro nível de solipsismo"[80].

A tese de Bloom é de que neste ato revisionário purificador, "O poeta forte só tem consciência de si mesmo e daquele Outro que deve, afinal, destruir: seu precursor..."[81]. A *askesis é,* enfim, "um embate propriamente dito, uma luta-até-a-morte com os mortos"[82], da qual não escapa nenhum poeta forte pós-iluminista, cujo objeto de desejo é "estar-consigo e só consigo"[83].

Já houve, no entanto, uma era durante a qual os poetas se moviam na direção de uma "partilha comum"[84], pois não sofriam da angústia da influência. Nesta era, marcada pela "matriz das influências generosas"[85], a relação entre os poetas caracterizava-se por um fluxo contínuo de contribuições, como se pode verificar, na linhagem

79. *Idem,* p. 162.
80. *Idem, ibidem.*
81. *Idem, ibidem.*
82. *Idem, ibidem.*
83. *Idem,* p. 163.
84. *Idem, ibidem.*
85. *Idem, ibidem.*

de poetas, que vai de Homero a Shakespeare. Desta tradição, Bloom cita como exemplar a relação de Dante com seu precursor, Virgílio a qual "supostamente provocava apenas amor e um incentivo de rivalidade no efebo, mas angústia nunca"[86]. Depois do iluminismo, não há mais lugar para a "matriz das influências generosas". Em Words. worth, Keats, Browing, Whitman, Yeats e Stevens, representativos poetas modernos, a *oskesis* "é necessariamente uma razão revisionária que se projeta, por fim, às bordas do solipsismo"[87].

- *Apophrades,* ou o retorno dos mortos, é o último movimento revisionista descrito por Bloom. Com este termo, indicavam-se na Antigüidade os dias infaustos, dias de má-sorte, nos quais os mortos de Atenas voltavam às casas onde haviam vivido. Fenômeno similar atinge poetas maduros que são, especialmente, vulneráveis ao retorno de poetas fortes em seus poemas.

O núcleo central deste movimento revisionário acha-se no modo como os poetas fortes voltam. Caso retornem intactos, "esse retorno empobrecerá os poetas mais novos"[88]. Ocorrendo o retorno dessa maneira, os poetas posteriores, se forem lembrados, o serão como fracos, isto é, "como tendo desaparecido na pobreza, numa carência imaginativa que não foram, eles mesmos, capazes de suprir"[89]. Mas com os poetas fortes, esta desleitura corretiva purifica até mesmo este derradeiro influxo. Em sua fase final, o poeta mais recente, mergulhado no solipsismo,

> [...] sustenta seu próprio poema de tal forma aberto à obra do precursor que, inicialmente, poderíamos pensar ter-se completado a volta ao círculo, nos transpor-tando de volta aos dias sufocantes de seu aprendizado, antes que sua força tivesse começado a se fazer sentir nas razões revisionárias[90].

86. *Idem, ibidem.*
87. *Idem,* p. 164.
88. *Idem,* p. 183.
89. *Idem, ibidem.*
90. *Idem,* p. 45.

Os poetas mortos voltam, mas voltam com as cores e as vozes dos poetas posteriores, pelo menos em alguns momentos, o que constitui um convincente testemunho da persistência dos poetas novos, garantindo-lhes a qualificação de poetas fortes. Desse fenômeno decorre o efeito estranhíssimo, segundo o qual o sucesso do novo poema é creditado ao fato de o segundo poeta ter escrito a obra característica de seu precursor.

Para tornar mais clara a descrição deste último movimento revisionário, nada melhor do que nos valermos das próprias palavras de Bloom a esse respeito:

> Yeats e Stevens, os poetas mais fortes de nosso século, e Browning e Dickison, da segunda metade do século XIX, nos dão exemplos vividos desta que é a mais arguciosa de todas as razões revisionárias. Porque todos eles alcançam um estilo que captura e estranhamente retém prioridade sobre os precursores, de tal forma que a tirania do tempo é quase sobrepujada e é possível crer, por alguns momentos surpreendentes, que estão, eles mesmos, *sendo imitados por seus ancestrais*[91].

O próprio Bloom faz questão de marcar a diferença entre a *apophrades* e "a noção irônica de Borges, de que o artista *cria* seu precursor, assim como, por exemplo, o Kafka de Borges cria o Browning de Borges"[92]. O crítico americano considera-se mais "drástico": de acordo com seu último movimento revisionário, o precursor acha-se colocado na obra do poeta posterior a ponto de determinadas passagens em sua própria obra parecerem não como "presságios do advento do efebo, mas sim conseqüentes e em débito com este, e mesmo (necessariamente) diminuídas pelo esplendor maior do novo poeta"[93].

Uma vez expostas as linhas principais do pensamento de Harold Bloom em *A Angústia da influência*, cabem, aqui, algumas considerações sobre a recepção deste livro e sobre seu lugar num estudo de literatura comparada.

Constata-se opinião unânime sobre seu caráter polêmico, instigante e ambicioso. Apesar de seu subtítulo, este livro tem mais o

91. *Idem*, p. 183.
92. *Idem, ibidem.*
93. *Idem, ibidem.*

perfil de um longo ensaio, fundado numa vigorosa reflexão sobre modos de desapropriação entre os poemas, com momentâneas incur sões de cunho teórico. O discurso crítico de Harold Bloom é marca, do por um estilo metafórico, aproximando seu livro de uma crítica criativa e distanciando-o dos parâmetros dos estudos voltados para teorizações. Aliás, para ele, a própria crítica é uma forma de poesia assim como os poemas constituem críticas literárias implícitas de outros poemas. Por sua vez, a possibilidade de êxito de uma leitura crítica reside, não em seu valor de verdade, mas na força retórica do próprio crítico.

O distanciamento do paradigma de livro teórico começa pela própria natureza do *corpus* de *A Angústia da influência,* limitado à poesia anglo-americana, pós-iluminista. Tal objeto revela-se por demais restrito para a construção de uma teoria abrangente. Embora sem desconsiderar o traço heurístico dos seis movimentos revisionários sistematizados por Bloom, é de assinalar que nem ele próprio, no âmbito deste livro, ou de outros posteriores, procurou aplicá-los operacionalmente na leitura de poemas individuais ou no estudo de uma obra poética completa[94]. Além disso, a sua própria concepção de crítica e conseqüente dicção de seu livro, como afirmei acima, revelam-se incompatíveis com uma teoria que propicie sugestões metodológicas a serem aplicadas como modelos em outros discursos críticos.

Dentre os comentaristas que se pronunciaram com restrições às colocações de Harold Bloom, interessa-nos, de modo particular, a opinião de Cláudio Guillén, não só por se tratar de um comparatista cuja voz tem-se feito presente, com freqüência, ao longo de nosso percurso pela história e problemas da literatura comparada, mas por ter participado diretamente de discussões sobre o conceito de "influência", no âmbito restrito da literatura comparada.

Para este comparatista, a teoria da angústia da influência "pouco ou nada tem a contribuir para o estudo comparativo de poesia"[95]. Ao cair no biografismo, psicologizando a intertextualidade, Bloom torna-se vítima da mesma armadilha que aprisionou os comparatistas tradicionais, a das conjecturas sobre as relações psíquicas entre os

94. Cf. Nestrovski, 1991, pp. 19-20.
95. Guillén, 1985, p. 376.

escritores. Neste sentido, ele reabre o caminho das ambigüidades do velho conceito de influência, indo em direção contrária ao promissor trânsito "da influência à intertextualidade"[96], na medida em que o intertexto refere-se a algo que aparece na obra e não a um amplo processo genético, que relegava o resultado, isto é, o texto, a um segundo plano. Esta posição de Guillén pode levar o leitor a pensar que ele é um entusiasta da instrumentalização do conceito de intertextualidade pela literatura comparada. Não é bem assim. Este estudioso também apresenta suas restrições a essa teoria, se considerada no espaço específico da literatura comparada. Mas tal questão será vista em momento oportuno. O que interessa aqui é a teoria de Bloom.

De fato, sua visada deixa relegados os aspectos formais dos poemas, o que se justifica plenamente: seu propósito central é elaborar uma teoria das profundezas da influência poética. Independentemente do caráter polêmico de sua teoria, independentemente, também, da ausência de perspectivas de seu aproveitamento metodológico, há de se reconhecer que Bloom entra em cena, em plena década de 1970, com uma copiosa e densa reflexão sobre a complicada problemática da criação literária, envolvendo, portanto, questões que rodeiam alguns problemas centrais da literatura comparada. Por outro lado, sua teoria literária humanística serve de contraponto à despersonalização do processo criador, tal como este é postulado pela teoria da intertextualidade de Julia Kristeva[97], que será bem recebida por muitos comparatistas, preocupados com a renovação da literatura comparada, sobretudo a partir da década de 1970, como veremos a seguir. Diante disso, a presença de *A Angústia da Influência* torna-se imprescindível em estudos de literatura comparada que tentam traçar um panorama de sua história, incluindo os anos 70 do século XX.

INTERTEXTUALIDADE

Dentro do contexto de renovação dos estudos de literatura comparada, a partir da segunda metade do século XX, a teoria da "in-

96. *Idem*, p. 378.
97. Cf. Carvalhal, 1986, p. 60.

tertextualidade ", concebida por Julia Kristeva, foi recebida por muitos comparatistas como um instrumento eficaz para injetar sangue novo no estudo dos conceitos de "fonte" e de "influência".

A intertextualidade se insere numa teoria totalizante do englobando suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia, numa perspectiva semiótica. Julia Kristeva[98] identifica completamente sujeito e processo de significação. Resolver o problema das relações entre texto e processos semióticos que aí se articulam é explicar como se constitui o "sujeito" ou a sua ausência. Aquilo que Kristeva designa como genotexto torna-se o lugar teórico de uma espécie de fusão entre processos semióticos heterogêneos - lugar de sua articulação e de sua passagem para o simbólico, conforme nos esclarece, sob forma de nota, Laurent Jenny, em seu conhecido artigo "La stratégie de la forme"[99].

Para chegar à elaboração do conceito de intertextualidade, Kristeva apóia-se em reflexões e proposições de Bakhtin, apresentados em *La poétique de Dostoievski*[100]. Por isso seguiremos de perto a leitura que ela própria faz deste livro, em *Recherches pour une sémanalyse. Essais*[101], assinalando apenas os passos que a levam às suas formulações sobre a linguagem literária.

Antes, porém, cabe fazer uma breve apresentação de Bakhtin, também na esteira de Kristeva, para situá-lo no contexto da teoria literária.

Bakhtin foi um dos primeiros formalistas russos que procuraram substituir a segmentação estática dos textos por um modelo segundo o qual a estrutura literária se elabora a partir de uma relação com outra. Isso só tornou possível graças à sua concepção de "palavra literária", entendendo-se por "palavra" a idéia de enunciado, no âmbito de uma ciência da linguagem, por ele chamada de translingüística. Esse conceito, ao lado de dois outros, "diálogo" e "ambivalência", abriu caminho para se erigir a teoria da intertextualidade.

98. Kristeva, 1969.
99. Jenny, 1976, p. 280.
100. Bakhtin, 1970.
101. Kristeva, *op.* cit., 1969. Ver, particularmente, "Le mot, le dialogue et le roman" (pp. 143-173) e "Pour une sémiologie de paragrammes" (pp. 174-206).

A teoria do dialogismo de Bakhtin fundamenta-se numa atitude filosófica que se contrapõe às idéias de logocentrismo, de ser estável, de substância imutável, de causalidade e de continuidade. Dessa visada filosófica, que coloca em xeque tais idéias, decorre uma lógica correlacionai, em contraposição à lógica formal aristotélica, própria do discurso monológico. Em outras palavras, o centro regulador do monologismo é fixo (lei, verdade, Deus), enquanto o centro regulador do dialogismo é móvel (constituído pelos entrecruzamentos do sujeito enunciador com a palavra poética).

Para Bakhtin, a "palavra literária", isto é, a unidade mínima da estrutura literária não se congela num ponto, num sentido fixo; ao contrário, constitui um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, do destinatário (ou do personagem), do contexto atual ou anterior. O texto, portanto, situa-se na história e na sociedade. Estas, por sua vez, também constituem textos que o escritor lê e nas quais se insere ao reescrevê-las. A diacronia se transforma em sincronia, e ã luz dessa transformação, a história linear surge como uma abstração. O escritor participa da história mediante a transgressão dessa abstração, por meio da escritura-leitura; em outras palavras, da prática de uma estrutura significante em razão de, ou em oposição a uma outra estrutura. A história e a moral se escrevem e se lêem na infra-estrutura dos textos.

A palavra poética, plurivalente e plurideterminada, segue uma lógica distante daquela do discurso codificado. Só se realiza plenamente à margem da cultura oficial. É por isso que Bakhtin vai buscar as raízes dessa lógica no discurso carnavalesco, pois este, ao quebrar as leis da linguagem censurada pela gramática e pela semântica, realiza como que uma contestação social e política. Trata-se de uma identidade entre a contestação do código lingüístico e oficial e a contestação à lei oficial.

Estudar o estatuto da palavra significa estudar as suas articulações como complexo sêmico, com as outras palavras da frase, e encontrar as mesmas relações no nível das articulações de seqüências maiores. Disso decorre uma concepção espacial do funcionamento da linguagem, bem como sua lógica correlacionai. Este espaço dispõe de fres dimensões nas quais vão realizar-se as diferentes operações dos

conjuntos sêmicos e das seqüências poéticas: o sujeito da escritura destinatário e os textos exteriores (três elementos em diálogo)

O estatuto da palavra define-se horizontalmente, a palavra texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destina-tário, e verticalmente, a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico.

Bakhtin designa estes dois eixos como diálogo e ambivalênci O diálogo designa a "linguagem assumida como exercício pelo indivíduo". Para que as relações de significação e de lógica (objeto da lingüística) sejam dialógicas, elas devem tornar-se discurso e obter um autor do enunciado. Segundo Bakhtin, que tinha saído de uma Rússia revolucionária, preocupada com problemas sociais, o diálogo não só é linguagem assumida pelo sujeito: é também uma escritura na qual se lê o outro. Nesse momento, Kristeva ressalta que não se trata de nenhuma alusão à psicanálise. Disso decorre que o dialogismo de Bakhtin concebe a escritura como subjetividade e comunicabilidade ou, para melhor dizer com Kristeva, como intertextualidade.

O termo ambivalência implica a inserção da história e da sociedade no texto e do texto na história. Bakhtin considera a escritura, leitura do *corpus* literário anterior, o texto, absorção e réplica a um outro texto. No âmbito dessa conceituação, começa a se desvanecer a noção de "pessoa-sujeito da escritura" e a impor-se a de "ambivalência da escritura".

Talvez convenha retomarmos a tipologia de "palavra" estabelecida por Bakhtin, para melhor compreendermos a noção de ambivalência e acompanharmos a leitura de Kristeva, até o momento em que ela desentranha o conceito de intertextualidade em *La poétique de Dostoievski:*

- Palavra direta remete ao sujeito, exprime a última instância significativa do sujeito do discurso no quadro de um contexto, como enunciado do autor, exprimindo a denotação.
- Palavra objetai refere-se ao discurso direto das personagens. Tem uma significação objetiva direta, mas não se situa no mesmo nível que o do discurso do autor, distanciando-se deste. É um enunciado estranho, subordinado ao enunciado narrativo, como objeto da compreensão do autor. O enunciado do autor subordina o enun-

ciado objetai a seu próprio objetivo, sem introduzir nele uma outra significação. Assim, o enunciado objetai torna-se objeto de um outro enunciado (denotativo) e não tem consciência disso. A palavra objetai é, pois, unívoca, como o enunciado denotativo.

- palavra ambivalente. Neste caso, o autor pode se servir da palavra de outrem para injetar um sentido novo, conservando o sentido que o enunciado já tinha. Disso resulta que o enunciado adquire duas significações, torna-se "ambivalente". Esta categoria de enunciados ambivalentes caracteriza-se pelo fato de que o autor explora a palavra de outrem.

No universo discursivo do livro, o destinatário está incluído, apenas, como propriamente discurso. Funde-se, portanto, com aquele outro discurso (livro) em relação ao qual o escritor escreve seu próprio texto, de modo que o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). Segundo Kristeva, Bakhtin não distingue claramente esses dois eixos, mas esta falta de rigor não minimiza uma importante descoberta para a teoria literária: "todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se o da intertextualidade e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como *dupla*"[102]. Neste momento, Kristeva elabora o já famoso conceito de intertextualidade.

A partir do diálogo e da ambivalência, a linguagem poética no espaço interior do texto, tanto quanto no espaço dos textos, é um duplo. Essa noção de duplo implica que a unidade mínima da linguagem poética é pelo menos dupla, não no sentido da díade significante/significado, mas no sentido de uma e outra e faz pensar no funcionamento da linguagem poética como um modelo tabular, em que cada unidade (sempre dupla) atua como um vértice multideterminado.

A noção de texto em Kristeva é ampla. Torna-se sinônimo de "sistema de signos", quer se trate de obras literárias, de linguagens orais, de sistemas simbólicos, sociais ou inconscientes.

102. *Idem,* p. 146.

Propondose a uma revisão da concepção geral do texto literário, e aceitando também os princípios enunciados por Saussure em seus *Cahiers sur les anagrammes*[103], Kristeva apresenta, em “Pour une sémiologie des paragrammes” [104], uma concepção “paragramática" da linguagem poética que implica as seguintes teses:

- A linguagem poética é a única infinidade do código.
- O texto literário é um duplo: escritura-leitura.
- O texto literário é uma rede de conexões.

O texto literário se insere no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica de um outro (outros textos). Pelo seu modo de escrever. lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto. A ciência paragramática deve levar em conta uma ambivalência: a linguagem poética é um diálogo de dois discursos. Um texto estranho entra na rede da escritura que

o absorve, segundo leis específicas, ainda a serem descobertas. Assim, no paragrama de um texto, funcionam todos os textos do espaço lido pelo escritor.

Kristeva lembra a significação do verbo “ler” para os antigos. Tal significação deve ser valorizada, com vistas a uma compreensão da prática literária. “Ler” era também recolher, colher, espiar, reconhe-cer os traços, tomar, roubar. “Ler” denota, pois, uma participação agressiva, uma expropriação ativa do outro. “Escrever” seria o “ler” convertido em produção, indústria: a escritura-leitura, a escritura paragramática seria a aspiração de uma agressividade e de uma participação total[105].

A linguagem poética surge como um diálogo de textos. Toda seqüência está duplamente orientada: para o ato da reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato da somação [106] (a trans-

103. Ver Starobinski, 1971.

104. Cf. Kristeva, 1969, pp. 174-206.

105. *Idem*, p. 181.

106. De acordo com o dicionário de língua portuguesa de Aurélio Buarque de Holanda “somação” significa "Variação morfológica não hereditária”, “modificação somática. Trata-se de uma palavra derivada de “soma”, de origem grega, que quer dizer corpo.

formação dessa escritura). O livro remete a outros livros e, pelo processo de somação, confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim a sua própria significação.

Nessa perspectiva, o texto literário se apresenta como um sistema de conexões múltiplas, que poderíamos descrever como uma estrutura de redes paragramáticas. Kristeva chama de rede paragramática o modelo tabular (não linear) da elaboração da imagem literária, em outros termos, o grafismo dinâmico e espacial que designa a plurideterminação do sentido na linguagem poética.

Essas colocações de Kristeva deram origem a várias elaborações do conceito de intertextualidade, no âmbito dos estudos literários e da poética literária. Opondo-se a qualquer interpretação redutora, diz a autora:

> O termo intertextualidade designa esta transposição de um ou vários sistemas de signos num outro, mas já que este termo foi freqüentemente entendido no sentido banal de "crítica das fontes" de um texto, preferimos o de "transposição" que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a um outro exige uma nova articulação da temática existencial, da posição enunciativa e denotativa[107].

Uma das reelaborações mais interessantes do conceito de intertextualidade é a de Laurent Jenny em *La stratégie de la forme*, aliás, já referido no início deste item*. Esse estudioso contesta a afirmação de Kristeva, segundo a qual intertextualidade no sentido estrito não tem relação com a crítica das "fontes". Para Laurent Jenny, a intertextualidade não é uma adição confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos operado por um texto centralizador que mantém o comando do sentido[108].

Destaquemos os três pontos essenciais nessa definição:

- O reconhecimento da presença de outros textos em toda e qualquer obra literária.

107. Kristeva, *op. cit.*, 1974, p. 60.

* Para se tomar conhecimento de outras reelaborações, consultar *A Intertextualidade*, de Tiphaine Samoyault. São Paulo, Hucitec, 2008. Tradução de Sandra Nitrini.

108. Jenny, *op. cit.*, p. 262.

- O trabalho de modificação que os textos estranhos sofrem ao serem assimilados.
- O sentido unificador que deve ter o intertexto, entendido como "texto absorvendo uma multiplicidade de textos, mas ficando unificado por um sentido".

Há, portanto, três elementos em jogo: o intertexto (o novo texto), o enunciado estranho que foi incorporado e o texto de onde este último foi extraído. E há dois tipos de relações a considerar na problemática intertextual: as relações que ligam o texto de origem ao elemento que foi retirado, mas já agora modificado no novo contexto, e as relações que unem este elemento transformado ao novo texto, ao texto que o assimilou. Assim, a análise de uma obra literária buscará inicialmente avaliar as semelhanças que persistem entre o enunciado transformador e o seu lugar de origem e, em segundo lugar, ver de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou.

A noção de intertextualidade coloca imediatamente um delicado problema de identificação. A partir de que momento pode-se falar da presença de um texto em outro, em termos de intertextualidade? Laurent Jenny propõe-se a falar de intertextualidade somente quando se puder localizar num texto elementos estruturados anteriormente a ele, além dos lexemas, mas em qualquer nível de estruturação. Distinguir-se-á este fenômeno da presença num texto de uma simples alusão ou reminiscência, isto é, cada vez que há empréstimo de uma unidade textual de seu contexto, inserida tal qual num novo sintagma, a título de elemento paradigmático[109].

A intertextualidade introduz um novo modo de leitura que solapa a linearidade do texto. Cada referência textual é o lugar que oferece uma alternativa: seguir a leitura encarando-a como um fragmento qualquer que faz parte da sintagmática do texto ou, então, voltar ao texto de origem, operando uma espécie de anamnésia, isto é, uma invocação voluntária do passado, em que a referência intertextual aparece como elemento paradigmático "deslocado" e provindo

109. *Idem, ibidem.*

de uma sintagmática esquecida. Estes dois processos operando simultaneamente semeiam o texto com bifurcações que ampliam o seu espaço semântico.

Quaisquer que sejam os textos assimilados, o estatuto do discurso intertextual é comparável ao de um superdiscurso, uma vez que seus constituintes não são mais palavras, mas fragmentos textuais, o já-falado, o já-organizado. O texto-originário está virtualmente presen- te, portador de seu sentido sem que se tenha necessidade de enunciá- lo. Isso confere ao intertexto uma riqueza, uma densidade excepcio- nal. Por outro lado, ainda segundo Laurent Jenny, o texto citado é desprovido de sua função denotativa. Atua exclusivamente na esfera da conotação.

Cláudio Guillén reconhece o benefício considerável da teoria da intertextualidade para o comparatismo. O intertexto refere-se a algo que aparece na obra, que está nela, e não a um amplo processo genético, cujo centro de interesse localizava-se sobretudo no trânsito, relegando a um segundo plano tanto a origem quanto o resultado. O conceito de influência tendia a individualizar a obra literária, sem nenhuma eficácia. O conceito de intertexto leva em consideração a sociabilidade da escritura literária, cuja individualidade se realiza até certo ponto no cruzamento particular de escrituras prévias.

Guillén chama a atenção, entretanto, para o caráter autoritário e monolítico do pronunciamento de Kristeva e de Barthes. Este, aceitando as idéias de Kristeva, esclarece que o intertexto nada tem a ver com a velha noção de fonte ou influência:

> Todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis; os textos da cultura anterior e os da cultura circundante, todo texto é um tecido novo de citações acabadas. Passam no texto, redistribuídos nele, pedaços de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais etc., pois, sempre há linguagens antes do texto e ao redor dele. A intertextualidade, condição de qualquer texto, qualquer que ele seja, não se reduz evidentemente a um problema de fontes ou de influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas feitas sem aspas[110].

110. Barthes *apud* Guillén, *op. cit.,* 1985, p. 312.

Barthes fala de um tecido de citações. Para Guillén, é evidente que as alusões de um texto a outro nem sempre são explícitas, sobretudo se pensarmos que o aludido muitas vezes não é uma frase, uma expressão, uma fórmula ou um tópico, mas uma estrutura verbal, uma forma poética ou narrativa ou um paradigma genérico. Barthes parece ter presentes mais as convenções anônimas e automatizadas. Nesse sentido, pouco adiantaria a intertextualidade para o comparatismo. O caráter vago e ilimitado de dados que caracterizam os estudos de fontes e influências volta se a intertextualidade significa o anonimato e a generalidade. Assim, segundo o comparatista espanhol, tal conceito se revela inoperante para a percepção de um fenômeno cuja relevância é indiscutível na literatura: a individualidade.

Ainda segundo Guillén, a idéia de intertextualidade se reduz mais a uma concepção geral de signo, a uma teoria do texto, do que a um método para a investigação sobre as relações existentes entre as diferentes obras. Seria mais uma teoria que nos abre o caminho para a leitura, mas que não nos oferece diretamente caminho. Em outras palavras, não resolve o método da literatura comparada.

O comparatista espanhol exagera ao fazer semelhante afirmação, além de empobrecer a teoria da intertextualidade, fixando-se no comentário de duas citações, retiradas de seus contextos, e sem maiores explicações para contextualizá-las. Tal teoria não foi construída para resolver o método da literatura comparada mas, indiscutivelmente, a partir dela decorreram novas elaborações, direcionadas, inclusive, para uma metodologia da literatura comparada, como aquela proposta por Laurent Jenny, cuja leitura é obrigatória para qualquer estudioso de literatura comparada, em nossos dias, sobretudo se seu interesse for direcionado para o estudo da relação entre obras literárias, isto é, para uma poética comparativa. Além disso, o fim último da análise intertextual da obra literária é verificar de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou e não se deter nas semelhanças entre o enunciado transformador e o seu lugar de origem. Nesse sentido, ao contrário do que afirma Cláudio Guillén, a teoria da intertextualidade mostra-se operatória para a percepção da singularidade de uma obra literária.

Reconhecer a contribuição da teoria da intertextualidade para os estudos de literatura comparada não significa ignorar seus

limites que, numa certa medida, coincidem com os da influência. Leituras interessantes e esclarecedoras de obras literárias podem ser feitas, levando-se em consideração a intertextualidade explícita. Em contrapartida, a intertextualidade implícita revela-se tão problemática e delicada quanto o conceito de influência. Se, de um lado, é difícil delimitar-se o que vem de uma relação direta ou indireta de um autor com outro, o que vem pelo movimento e época literária, o que vem pelos pressupostos culturais comuns e o que é motivado pela situação sócio-econômica e política, de outro, é dificílimo localizar a intertextualidade implícita para se avaliar o processo de absorção e transformação operado pelo texto receptor e se ler a obra, levando-se em consideração esse fenômeno. Enfim, intertextualidade e influência constituem conceitos que funcionam bem operacionalmente para se lidar com manifestações explícitas, mas sua instrumentalização para se analisarem ocorrências implícitas dificilmente apresenta resultados satisfatórios, pois estas dependem muito da erudição do leitor.

Tanto a influência quanto a intertextualidade defrontam-se com problemas ligados à criação literária. A primeira canaliza sua atenção para os sujeitos criadores, situando-se num espaço teórico, no qual o homem ainda se mantém e garante, por meio de sua produção literária e de seu contato com a de outros, a continuidade da literatura. Ao focalizar sua atenção para os textos, os objetos criados, a teoria da intertextualidade situa-se, em termos teóricos, num pólo oposto, inserindo-se no contexto da visão desconstrutivista, marcada, entre outras idéias, pela morte do sujeito.

Como decorrência de seus pressupostos teóricos, o conceito de influência permite que se instrumentalize a idéia de modelo, ao passo que o de intertextualidade a derruba, pois está inserido na concepção de literatura como "um vasto sistema de trocas, onde a questão da propriedade e da originalidade se relativizam, e a questão da verdade se torna impertinente"[111].

111. Perrone-Moisés, 1990, p. 94.

DA INFLUÊNCIA À RECEPÇÃO

A absorção do termo recepção (diretamente relacionado à estética da recepção) pelos comparatistas no começo da década de 1970, obedece a uma tendência da história da literatura comparada, como disciplina universitária, de definir-se em relação aos métodos críticos que ocupam a cena dos estudos literários há aproximadamente um século.

Nos anos 60, a Universidade de Constança reuniu filólogos que, tomando posição perante a crise das disciplinas filológicas e diretamente interessados na revisão da auto-imagem da teoria da ciência, fundaram o primeiro departamento de Ciência da Literatura, na Alemanha. Este grupo de estudiosos, dentre os quais destacam-se Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, voltou-se para o estudo da estética da recepção e do efeito com o intuito de renovar os estudos literários e "superar os impasses da história positivista, os impasses da interpretação, que apenas servia a si mesma ou a uma metafísica da 'écriture', e os impasses da literatura comparada, que tomava a comparação como um fim em si"[112]. A partir de então, coloca-se a possibilidade de o conceito de recepção vir a substituir os de influência e fortuna, englobando-os numa perspectiva mais vasta.

Não se trata, evidentemente, de uma apropriação artificial. O fenômeno da recepção encontra-se no âmago dos estudos de literatura comparada. Esta trabalha correntemente com as noções de emissor e receptor, às quais se juntam as de transmissor e mediador.

Como já foi visto na primeira parte deste livro, Paul Van Tieghem, em *La littérature comparée*[113], estabelece a ligação entre literatura comparada e estudo das influências. O item que tem por título "As Influências Nacionais, Antigas e Estrangeiras e Modernas" é seguido de um outro "Sucessos e Influências Globais", no qual o autor propõe o termo doxologia para os estudos sobre o sucesso ou a fortuna de um escritor no estrangeiro, com o intuito de distingui-los do estudo das influências.

112. Jauss, 1979, p. 47.

113. Tieghem, *op. cit.,* 1951.

Fortuna, sucesso, fonte e influência constituem termos aplicados, com freqüência sem rigor, para designar as pegadas que um escritor deixa atrás de si. Vale a pena retomá-los aqui para reiterar a explicitação de seus conteúdos[114].

Fortuna é o conjunto dos testemunhos que manifestam as qualidades de uma obra. Inclui as noções de sucesso e influência. Sucesso é um conceito de ordem quantitativa: indica o número de edições, traduções, adaptações, objetos que se inspiraram na obra e leitores que a leram. O estudo do sucesso constitui um dos ramos da sociologia dos fatos literários. A este conceito opõe-se o de influência, de ordem qualitativa, que se circunscreve no âmbito de um "mecanismo sutil e misterioso através do qual uma obra contribui para o nascimento de outra"[115]. A influência está internamente relacionada ao leitor "ativo", no qual ela vai fecundar a imaginação criadora. O sucesso dá conta de leitores passivos.

O conceito de fonte associa-se intimamente ao de influência. Ambos dizem respeito aos mecanismos da criação literária e funcionam como conceitos operatórios na literatura comparada tradicional, voltada para o estudo das relações entre uma obra e seus modelos. Fonte e influência constituem duas faces de um mesmo problema; o que as diferencia é a linha de direção de emissor a receptor. A busca da influência conduz do emissor ao receptor, privilegiando o pólo ativo da ação de influir. A pesquisa das fontes faz o caminho inverso: remonta do receptor ao emissor. Deste modo, acentua o pólo passivo da ação de influir.

Na bibliografia crítica de literatura comparada tradicional, o número de estudos sobre influências ultrapassa de muito o de estudos sobre fontes. Na opinião de Brunel, Pichois e Rousseau, isso se deve ao fato de que a influência "segue canais facilmente observáveis (traduções, adaptações)" enquanto "a peregrinação às fontes é uma aventura na obscuridade dos possíveis"[116]. Talvez estes comparatistas tenham razão quanto aos caminhos metodológicos que operaciona-

114. Conforme as formulações contidas em Brunel *et. al.,* 1983.
115. *Idem, ibidern.*
116. *Idem, ibidern.*

lizaram tais conceitos, mas não quanto à sua essência. Localizar fontes é tão problemático quanto localizar influências, a não ser quando são explícitas.

O estudo da fortuna, fonte, sucesso e influência faz parte do domínio da recepção literária mas não se encontra no centro da estética da recepção. Ao contrário, esta teoria vai colocar em xeque os referidos conceitos, instrumentalizados pela história e comparatismo tradicionais, abrindo uma perspectiva diferente de pesquisa. Os estudos de recepção procuram destacar a atividade daquele que recebe mais do que a atividade potencial do objeto recebido, de modo que a relação obra-leitor passa a constituir um caráter fundamental do fato literário. Para se compreender as diferenças de perspectivas, impõe-se expor, embora de modo sucinto, algumas informações básicas sobre a estética da recepção.

Considerando que a estética da recepção não é homogênea, havendo divergências entre seus teóricos; considerando que não cabe apresentá-la aqui em todas as suas dimensões; considerando que o interesse é mostrar como ela foi vista como possibilidade de renovação para a literatura comparada; e, finalmente, considerando que Hans Robert Jauss é reconhecido como o teórico que melhor formulou o conceito da estética da recepção, serão retomados, aqui, os aspectos fundamentais desta teoria a partir de sua exposição "Estética da Recepção e Comunicação Literária", apresentada no IX Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada[117].

Como já foi exposto, a estética da recepção surgiu nos anos 60, num contexto marcado pelo questionamento do paradigma dominante do estruturalismo, de tendência aistórica, e acabou se transformando numa teoria da comunicação literária. O objeto de suas pesquisas é a história literária definida como um processo que envolve três actantes: o autor, a obra e o público. Trata-se de um processo dialético, no qual o movimento entre produção e recepção passa sempre pela comunicação literária. Daí o fato de a noção de recepção ter um duplo sentido: acolhida ou apropriação e troca ou intercâmbio. Por outro lado, a noção de estética não se refere nem a uma consciência do Belo nem à antiga questão sobre a essência da arte, mas procura

117. Jauss, 1981.

apreender algo sobre a arte por meio da experiência da própria arte, pelo estudo histórico da prática estética que, graças às atividades produtoras, receptoras e comunicativas, está na base de todas as manifestações da arte.

Recepção como noção estética abrange um duplo sentido: passivo e ativo ao mesmo tempo. Define-se como um ato de face dupla que compreende, simultaneamente o efeito produzido pela obra e a maneira como esta é recebida pelo público. Este ou o destinatário podem reagir de vários modos: consumir simplesmente a obra ou criticá-la, admirá-la ou recusá-la, deleitar-se com sua forma, interpretar seu conteúdo, assumir uma interpretação reconhecida ou tentar apresentar uma nova. Finalmente, o destinatário pode responder a uma obra produzindo ele próprio uma outra. E assim se realiza o circuito comunicativo literário: o produtor é também um receptor quando começa a escrever. Por meio dessas diversas atividades, o sentido de uma obra está sempre se renovando como resultado do horizonte de expectativas.

Para melhor sublinhar a complexidade de uma tal óptica, Jauss introduziu o conceito de horizonte de expectativas, que vem desempenhar um papel metodológico essencial: ele abarca os pressupostos sob os quais um leitor recebe uma obra. Deve-se distinguir o horizonte de expectativas intraliterário, implícito na obra, com o qual se entende a "pré-compreensão dos gêneros" e a "contraposição da linguagem poética e prática" e um horizonte de expectativas extraliterário, que é dado pelo mundo vital prático do leitor individual ou dos estratos de leitores[118].

A reconstrução desses horizontes de expectativas pode dar resposta, segundo Jauss, à pergunta sobre como foi recebida pelo público uma obra literária, por que ela foi entendida numa determinada época de tal modo e, em outra, de outro. Da recepção diferente de um texto literário por leitores contemporâneos e por leitores historicamente sucessivos se depreende o "potencial de sentido" da obra. Com isso, Jauss se previne de uma concepção extremamente subjetivista e relativista na medida em que cada tipo de interpretação do texto se legitima por disposições históricas, sociais, literárias, estéticas e

118. Costa Lima, 1979, p. 50

pessoais da recepção. Somente sob esta premissa se podem descrever objetivamente as recepções e a investigação da recepção terá sentido.

Contra uma tradição de pesquisas históricas fundamentadas num ideário poético que contempla as noções de fortuna, influência, sucesso etc., a estética da recepção restitui ao leitor seu papel ativo na concretização sucessiva do sentido das obras ao longo da história. Por outro lado, sublinha Jauss que a estética da recepção não deveria ser confundida com uma sociologia histórica do público, voltada apenas para a mudança de seu gosto, de seus interesses e de suas ideologias. Opondo-se a estes dois métodos que reduzem a história literária a causalidades unilaterais, a estética da recepção mantém uma concepção dialética: a história das interpretações de uma obra de arte é uma troca de experiências, ou um diálogo, um jogo de perguntas e respostas. Convém lembrar aqui que Jauss, para elaborar suas reflexões, apóia-se, em parte, na teoria da estrutura da obra literária de Roman Ingarden, cuja perspectiva central é a de que uma obra é inacabada e ela só se manifesta plenamente por meio da interação texto-leitor.

Também contra a tendência predominante das teorias formalistas dos anos 60, cujos métodos descritivos descartavam a interpretação, a estética da recepção faz uma profissão de fé hermenêutica, situando-se no campo das ciências do sentido. Contudo, não abandona as conquistas da aproximação estruturalista e longe está de seu projeto dedicar-se a uma exegese imanente para atingir uma pretensa objetividade. A interpretação exige que o intérprete procure controlar sua aproximação subjetiva, reconhecendo o horizonte limitado de sua posição histórica.

Esta teoria retomou os argumentos da filosofia hermenêutica de Gadamer, o qual criticava, nos anos 60, o objetivismo da exegese reinante no ensino literário, e denunciava as ilusões do historicismo que, preconizando a "volta às fontes" e a "fidelidade ao texto", levava o intérprete a ignorar os limites de seu horizonte histórico, a desprezar o que ele devia à história da recepção de seu texto, crendo que uma relação pura e imediata com o texto garantia a posse de seu sentido verdadeiro.

Além disso, a recepção estética, ainda inspirando-se na hermenêutica de Gadamer, procurou desenvolver os três momentos da interpretação - compreensão, interpretação e aplicação - incluídos nos

modelos da teologia e da jurisprudência. Ambas nunca perderam de vista que, no seio da compreensão, ocorre uma aplicação à situação presente do intérprete do texto que está sendo compreendido. De modo que o ato de compreender se completa, para o teólogo, na pregação, e, para o jurisconsulto, na sentença. A significação de um texto de jurisprudência ou de um texto teológico não se esgota na visada histórica: a significação de uma lei deve concretizar-se na sua aplicação a cada caso novo, um texto religioso deve ser compreendido, como mensagem de salvação, de acordo com cada situação concreta. Inserindo-se nessa linha hermenêutica para realizar seu trabalho concreto de interpretação, a estética da recepção reconhece a aplicação como parte integrante de qualquer compreensão e localiza, na experiência estética, a unidade dos três momentos do ato hermenêutico.

Sumariados alguns pontos fundamentais da estética da recepção tal como é formulada por Jauss, cabe agora destacar as colocações deste teórico sobre os estudos de literatura comparada. Segundo ele, a chance particular para a renovação dos estudos de literatura comparada se situaria na reconciliação entre o conhecimento histórico e as necessidades de uma comunicação literária.

Tendo sido fundada com o objetivo de compensar o isolamento das literaturas nacionais, a literatura comparada apresenta dificuldade em reconhecer o interesse legítimo de colocar o problema da comunicação literária graças ao fato de ela haver tido relações estreitas, durante muito tempo, com a metodologia positivista, com a história das idéias ou com o formalismo. A partir da definição de literatura comparada de Jean-Marie Carré como "o estudo das relações espirituais internacionais, das relações de fato", Jauss sublinha que a experiência vivida da comunicação literária permanece oculta sob uma rede de "fatos literários" e se desconhece que sempre existe, por detrás das relações objetivas ou espirituais, sujeitos agentes que, por meio da recepção, da interpretação, da seleção e da reprodução da literatura anterior, realizam um intercâmbio literário[119].

Os comparatistas dos anos 70, para escaparem de uma comparação voltada para si mesma, teriam muito a aprender tanto com os

119. *Idem,* p. 19.

humanistas quanto com os filósofos do século XVIII, para os quais comparação em história literária tem necessidade de um *tertium comparationis,* vale dizer, de uma norma teórica. Esta é a opinião expressa de Jauss. Tal norma não decorre imediatamente do objeto da comparação. Ela provém da pré-compreensão, de um interesse oculto ou inconsciente do intérprete, devendo este explicitá-lo, com o auxílio de sua reflexão hermenêutica, e introduzi-lo, conscientemente, no ato da comparação, se quiser que sua análise se fundamente numa questão reconhecida e não num preconceito[120].

Para os humanistas, tanto quanto para os filósofos do século XVIII, a interpretação das culturas antiga e moderna constituía um meio de formular e descrever um ideal para a sociedade presente e futura. Assim, para citar apenas dois dentre os vários exemplos arrolados por Jauss: em *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688-1697) Charles Perrault queria pôr à prova o progresso do século de Luís XIV sob as normas de perfeição da cultura antiga e acabou, apesar de sua primeira intenção, por reconhecer a qualidade incomparável dos dois mundos históricos; e *Uhistoire de VAntiquité* (1764), concebida como uma antítese das Belas Artes dos Modernos, Winckelmann não devia somente fazer aparecer, por meio de seu desenvolvimento entre os Antigos, a idéia do Belo, a única digna de ser imitada, mas também devia colocar diante dos olhos de seus contemporâneos, mediante novas interpretações do Alto Estilo e do Belo Estilo, uma utopia estética de uma vida boa em comunidade.

Cotejados com estes antecedentes e outros, as finalidades e projetos da disciplina que se quer comparatista parecem, ou pelo menos pareciam, a Jauss, em 1979, muito modestos. Até mesmo o projeto da Associação Internacional de Literatura Comparada, então em curso, de uma História Comparada das Literaturas de Línguas Européias corria o risco, diante da falta de uma finalidade que ultrapassasse a comparação metodológica, de erigir um museu imaginário da literatura universal.

Apesar de Jauss colocar como uma tarefa difícil a possibilidade de a literatura comparada ultrapassar os meros limites da compa-

120. *Idem, ibidern.*

ração metodológica, houve por parte dos comparatistas um olhar atento para a estética da recepção e o reconhecimento de sua contribuição para a renovação desse campo de estudos literários. Tanto é que o próprio Jauss teve oportunidade de dialogar com os comparatistas no âmbito do IX Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada e, antes disso, em 1976, uma das grandes sessões do VIII Congresso, realizado em Budapeste, foi consagrada à "Comunicação Literária e Recepção", durante a qual a estética da recepção foi amplamente debatida.

Desde então, a recepção, no dizer de Yves Chevrel, adquire direito de cidadania entre os grandes conceitos, objetos de pesquisa comparatista, e passa a constituir temas de livros de literatura comparada, como ocorre com *Précis de littérature comparée*[121]. O que não significa necessariamente uma adesão total aos pontos fundamentais da estética da recepção.

Para Manfred Gsteiger[122], a teoria da estética da recepção coloca à disposição dos comparatistas um certo número de conceitos que lhes dá a possibilidade de ultrapassar a visão tradicional das relações, das influências e dos sucessos; em outros termos, de sair das trilhas de um positivismo causai e final, sem, no entanto, cair na voga das "comparações puras", que correm o risco de significar tudo e nada ao mesmo tempo.

Ao fazer uma súmula da história da literatura comparada, Gsteiger mostra as conseqüências da adoção do formalismo para a literatura comparada: o esfacelamento de seu quadro teórico. A partir de então, o comparatismo define-se pela afirmação de um caráter plural, que pode ter seus méritos, mas que não se revela com condições de fundar uma teoria, mostrando claramente que a época em que se podia falar rigorosamente de um método específico já passou. A contribuição da estética da recepção para o estudo comparatista situa-se, pois, em meio ao questionamento ao positivismo da escola francesa, graças ao impacto do formalismo na primeira metade deste século, e à confirmação sociológica dos estudos literários, objeto de discussão durante o VI Congresso da Associação Internacional de

121. Brunel & Chevrel, 1989.
122. Gsteiger, 1980.

Literatura Comparada, realizado em Bordeaux, em 1970. Nessa ocasião, abriu-se a possibilidade de se reconhecer a obra literária na si especificidade, sem se renunciar a colocá-la no seu quadro histórico e social, reconciliando-se assim uma aproximação completa: simultaneamente intrínseca e extrínseca[123]. Dentro desse contexto, a estética da recepção oferece instrumentos mais afinados e complexos para a literatura comparada continuar desenvolvendo seus estudos de recepção que, num certo sentido, não ignoravam o papel fundamental do leitor e do público.

Para estabelecer um elo entre os estudos de recepção da literatura comparada e a estética da recepção da Escola de Constança, Gsteiger vai buscar, nos textos de alguns pioneiros, afirmações nas quais se possa vislumbrar a importância concedida ao elemento receptor, como é o caso destas palavras de Baldensperger, em seu livro *La üttérature: creátion, succès, durée,* publicado em 1913: "A literatura, tal qual é produzida pelos artistas que a alimentam ou tal qual é acolhida pelo público que a aceita não é inteiramente uma única e mesma coisa" e "em qualquer ação, há dois termos, o agente de influência e o sujeito receptor e este é, em suma, mais importante que o primeiro"[124].

Ao se referir a Baldensperger e a outros pioneiros do comparatismo tradicional, Gsteiger apresenta-os como antecessores dos teóricos da estética da recepção, por eles desconhecidos ou ignorados intencionalmente, mas faz questão de dizer que tais pioneiros não deram o passo decisivo para articular claramente um método baseado na idéia da relação binária entre obra e autor, mensagem e receptor. Cumpre dizer que não deram o passo decisivo e nem poderiam tê-lo feito, pois não dispunham ainda dos instrumentos teóricos que permitiram aos estudiosos da Escola de Constança avançar nas suas reflexões e propostas. Os teóricos da estética da recepção descreveram de um modo muito mais completo os problemas colocados por aquela relação e deram um passo a mais ao incorporarem o nível de interpretação, procurando assim afinar seus métodos.

Como se pode observar, a comunicação de Gsteiger aponta para a possibilidade de a estética da recepção contribuir para um

123. *Idem, ibidem.*

124. Baldensperger *apud* Gsteiger, *op. cit.,* 1980.

refinamento dos estudos de recepção na literatura comparada, mas não vai além no sentido de indicar de modo concreto a renovação de seus instrumentos teóricos. E verdade que se trata de um texto apresentado em 1976, quando a estética da recepção era relativamente recente e as reflexões sobre um possível aproveitamento desta teoria pela literatura comparada estavam começando a engatinhar.

O mesmo não se pode dizer com relação ao capítulo "Les études de réception", de autoria de Yves Chevrel, em *Précis de littérature comparée*[125], publicado em 1989. A fase da primeira infância passara há muito tempo e, apesar de a recepção ter adquirido direito de cidadania entre os grandes conceitos de literatura comparada, o que se observa é que os modelos de estudo de recepção arrolados e apresentados confirmam a linha da literatura comparada tradicional.

De um lado, Yves Chevrel não escapa da tendência dos comparatistas, em geral, de mostrar com insistência que a literatura comparada tradicional já dispunha de uma linha bem desenvolvida de estudos de recepção, embora o termo recepção não tivesse uma longa tradição neste domínio dos estudos literários. De outro, o aproveitamento da estética da recepção para a renovação da literatura comparada é colocado de modo muito tímido.

Vale a pena acompanharmos de perto seu pensamento e seus argumentos a este respeito. Yves Chevrel retoma a definição de horizonte de expectativa tal como é formulada por
Jauss

> [...] como sistema de referências objetivamente formulável que, para cada obra no momento da história em que aparece, resulta de três fatores principais: a experiência prévia que o público tem do gênero ao qual ela pertence, a forma e a temática de obras anteriores cujo conhecimento ela pressupõe e a oposição entre linguagem poética e linguagem prática, mundo imaginário e realidade cotidiana

Desta definição são pontuados dois elementos: a ênfase no enraizamento histórico da recepção de qualquer obra literária, por meio da referência ao gênero e às obras anteriores, e a idéia, cara aos

125. Brunel & Chevrel, *op. cit.*.

126. Jauss *apud* Brunel & Chevrel, *op. cit.,* p. 200 (retirada da edição francesa *Pour une esthétique de la réception,* Paris, Gallimard, 1978, p. 49).

formalistas russos, da especificidade da linguagem literária e de seu desvio em relação a um uso normal da língua.

Quanto ao primeiro elemento destacado, Yves Chevrel reconhece a dificuldade de se estabelecerem critérios que permitiriam definir um horizonte de expectativa válido para qualquer momento da história cultural de um país: ou a grade teórica correria o risco de ser demasiado complicada, ou, ao contrário, teria as malhas muito grossas e reteria apenas o acessório.

Chevrel concorda também com Jauss quanto à inscrição num gênero desempenhar seu papel no momento em que se admite a codificação literária em gêneros e subgêneros, tais como, comédia, tragédia, tragicomédia, pastoral etc. A recepção de Shakespeare na França explica-se por esta grade, responsável pela incerteza quanto à classificação de suas peças, e, conseqüentemente, por sua rejeição ou, pelo menos, por uma atitude de desconfiança, por parte de seus leitores, espectadores, críticos e adaptadores.

A este exemplo, Chevrel contrapõe um outro para mostrar os limites do conceito de horizonte de expectativa. No século XX, verifica-se um esgarçamento da noção de gênero: novelas, contos, romances, *short stories* etc. acabam reunindo-se em conjuntos como "narrativas", "textos". Entretanto, isto não impede que uma parte importante da produção literária contemporânea continue a referir-se implícita ou explicitamente a obras anteriores e gêneros em desuso. É o caso de *Dom João ou O Amor da Geometria*, de Max Frisch, que só é legível se for inserido na linha dos grandes modelos: o *Burlador*, de Tirso de Molina, e *Don Juan*, de Molière.

Quanto ao segundo elemento, isto é, à diferença entre o uso literário e o uso prático da língua, Yves Chevrel afirma que, em certos casos, ela pode revelar-se inoperante. Para ilustrar esta afirmação, ele se vale de dois exemplos. Muitos críticos alemães, dentre os quais muitos favoráveis a Zola, acusam este escritor de situar-se fora da literatura, na medida em que ele não atende as três noções-chave de uma concepção idealista da literatura: humor, transfiguração do real e reconciliação. Em outros termos, para eles, no fundo, o romancista francês faz um uso não-literário dos meios que a língua coloca à sua disposição. Os romances de Zola, entretanto, se apresentam como ficção. Para sublinhar que a fronteira entre a linguagem poética e a

linguagem prática é variável, podendo desafiar a perspicácia do receptor, Chevrel refere-se ao caso de leitores que acreditavam na autenticidade das cartas publicadas sob o título de *Julie ou la nouveüe Héloise*, de Rousseau. Em vista disso, os elementos considerados por Jauss devem ser utilizados com precaução. Nesse caso específico, não se pode deixar de assinalar a fragilidade do argumento de Yves Chevrel.

Uma vez que este estudioso francês filia-se à linha que considera a especificidade dos estudos comparatistas de recepção, os quais não se podem servir dos mesmos meios utilizados para se falar de uma obra inserida na tradição cultural do público ao qual ela se dirige, ele propõe um aproveitamento metodológico do conceito de horizonte de expectativa para este fim. No caso específico de uma obra estrangeira que venha perturbar um sistema literário em cujo horizonte de expectativa ela não se situe, o que importa, do ponto de vista metodológico, é explorar ao máximo o caráter revelador que ela possa ter, nem que seja por meio de mecanismos de defesa que possa suscitar. Em outras palavras, um bom método para reconstruir o horizonte de expectativa do público é medir o grau de atenção que este dispensa às obras estrangeiras. Para explicitar melhor seu pensamento, Wes Chevrel inverte a fórmula que subjaz numa afirmação de Gustave Lanson, feita em 1917, segundo a qual o sucesso de uma literatura estrangeira era sinal de uma fraqueza nacional: os franceses liam Ossian porque tinham apenas Bernis, ou liam Byron porque tinham apenas Parny. Inversamente, pergunta-se o comparatista francês contemporâneo, se não é por que os franceses conhecem Tolstoi ou Dos Passos que também podem ler Roger Martin du Gard ou Jean Paul Sartre.

Não param por aí as considerações de Yves Chevrel sobre o horizonte de expectativa. Ele retoma os dois tipos de horizonte de expectativa: do público e da obra. O do público constitui uma grade hermenêutica, freqüentemente implícita, que orienta a tomada de contato com a obra estrangeira. Cada leitor tem seu passado próprio, com suas experiências estéticas anteriores. No entanto, ele não escapa a uma certa homogeneização de visão decorrente da tradição cultural na qual se insere. A escola e a universidade devem ser levadas particularmente em conta no processo de formação de horizontes de expectativas. Um universitário francês não germanista, que tivesse à sua disposição apenas a grade "tragédia de Racine" e fosse ler *Pentesiléias*

de Kleist poderia decepcionar-se, chocar-se ou entusiasmar-se com peça do autor alemão em virtude dessa grade. O horizonte de expec tativa da obra, por sua vez, confunde-se com o do leitor implícito. O primeiro responsável por este horizonte de expectativa é o autor, que define explicitamente o público visado ou a maneira de ler sua obra ou ambos ao mesmo tempo. No entanto, o texto publicado escapa às intenções explícitas de seu autor e a crítica, universitária ou não, encarrega-se de dizer incessantemente como se pode, como se deve ler um texto, de modo que o horizonte de expectativa nunca será completamente decifrado.

Para Yves Chevrel, é mais fácil delinear o horizonte de expectativa de uma obra que o de um público, por isso ele critica o fato de Jauss escamotear esta questão. Para reconstituir o horizonte de expectativa dos leitores de *Dom Quixote, Jacques, le fataliste*, e *Madame Bovary,* ele parte das próprias obras. Estas, por sua vez, expõem explicitamente, ou não, seus modelos e contramodelos, e não os dos leitores ou os do público. O comparatista francês não considera este um bom método, porque desliza do leitor implícito ao leitor real. Por isso ele propõe a combinação dos estudos quantitativos (completamente descartados pelos teóricos da estética da recepção) e das análises qualitativas. Assim, as conclusões de *La crise littéraire à Vépoque du naturalisme. Roman, théâtre et politique*[127], de Christophe Charles, publicado pela Pens, em 1979, poderão servir de excelente suporte para um estudo singular. O autor mostra que a crise de superprodução que afeta o mercado literário na França no fim do século XIX deve ser analisada e modulada em razão dos grandes gêneros. Os jovens interessam-se sucessivamente pelo romance, pela poesia e pelo teatro. Tal constatação, baseada em estatísticas, permite seguir o deslocamento do interesse do público, cada vez mais ávido por romances até 1884, por coletâneas de poesias até 1890 e por teatro a partir dessa data. Estes fatos apresentam de modo esquemático os grandes contornos de um horizonte de expectativa e podem estar na retaguarda de uma análise qualitativa como, por exemplo, a da recepção de *Casa de Boneca,* de Ibsen. Esta peça foi montada em Paris em 1894, num momento em

127. Christophe *apud* Brunel & Chevrel, *op. cit.*.

que o gosto pelo teatro era muito vivo. Entretanto, isso não lhe garante uma recepção favorável. Muitas críticas da época mostram que ela fugia ao horizonte de expectativa de um público dividido entre o v*audeville* bem realizado e a atração pelo teatro simbolista.

Como se pode depreender, Yves Chevrel canaliza mais sua atenção sobre os problemas da contribuição metodológica da noção de horizonte de expectativa para a recepção, que poderia enquadrar-se nos estudos de fortuna e sucesso da literatura comparada tradicional, ou, em termos de uma tipologia da recepção da obra literária, em recepção passiva, constituída pela ampla massa de leitores, e recepção reprodutora, consubstanciada na crítica, no comentário, no ensaio, em cartas e outros documentos que entram no circuito da comunicação de uma obra literária. E deixada de lado a recepção produtora, intimamente relacionada ao ato criador, por meio da qual escritores estimulados por obras literárias, filosóficas, psicológicas e plásticas criam uma nova obra de arte[128].

A recepção produtora encontra na influência seu par homólogo, guardadas, evidentemente, as diferenças dos pressupostos das teorias nas quais tais noções se inserem. E é este tipo de recepção que tem sido mais estudado, não se diferenciando, quanto a este aspecto, da tendência da literatura comparada tradicional em privilegiar o estudo das influências.

Qual a contribuição da estética da recepção para a renovação dos estudos de influência? Com seu objetivo de substituir a historiografia literária substancialista, fundada no estudo da obra e do autor, por uma historiografia voltada para o leitor, a estética da recepção abre perspectivas para que a influência já não se explique mais causai e geneticamente de obra a obra, de autor a autor, de nação a nação, mas como resultado complexo da recepção.

Tendo em vista as dificuldades da operacionalidade de uma das noções mais importantes desta teoria, ou seja, a reconstituição do horizonte de expectativa, que atinge não só o leitor passivo e o leitor reprodutor, mas também o leitor produtor, pode-se dizer que ela pouco avançou em termos de contribuição metodológica para um

128. Classificação de Link, reproduzida e analisada em Moog-Grünewald, 1984.

melhor desvendamento da relação entre autor, obra e leitor, no campo comparatista. Nesse sentido, o estudo de influência, como recepção produtora, não escapa das dificuldades próprias aos estudos de influência e intertextualidade implícitas.